HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/mnchenerbeitr12erla

45

6945

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XII. - 17

DER CHOR IN DEN WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN DER FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897. - 33

DER CHOR

IN DEN

WICHTIGSTEN TRAGÖDIEN

DER

FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE.

VON

DR. FRIEDRICH KLEIN.

83772
25/9/07

ERLANGEN & LEIPZIG
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.

Dem Andenken

meiner geliebten Mutter

gewidmet.

Inhalt.

Seit

Benützte Literatur . . . . . IX—XX
Vorwort 1

A. Die Auffassung der Kunsttheoretiker vom tragischen Chore in alter und neuer Zeit.

I. Aristoteles 3
II. Horaz. die lateinischen Kritiker und Grammatiker 4
III. Vermittler antiker Kunstanschauung im Mittelalter 6
IV. Die Kommentatoren des Aristoteles. 7
V. Die Kunsttheorie des XVI. Jahrhunderts und der Folgezeit 15
VI. Schiller und seine Kritiker 27
VII. Die moderne Poetik 39

B. Untersuchungen über den Chor in den Tragödien Jodelles, Grevins und Garniers.

I. Jodelle 52
1. Cleopâtre Captive 52
2. Didon. 59
II. Grevin 66
Cesar 66
III. Garnier 72
1. Porcie 72
2. Cornelie 80
3. Marc Antoine 87
4. Hippolyte 94
5. La Troade 101
6. Antigone 109
7. Ivifves 118
Rückblick. 128
Anhang. Belege zu A. 132

Benützte Literatur.

Alamanni, Luigi: Antigone. (In: Teatro it. antico. II.) Milano 1808. 8°.

D'Ancona, Aless.: Manuale della letteratura ital. Firenze. 1892—94. 8°.

— Origini del teatro italiano. Torino. 1891. 8°.

Aristote: La Poétique. Manuscrit 1741 Fonds Grec de la Biblioth. Nationale. Préface de M. H. Omont. Paris 1891. 4°.

Aristoteles: *Περὶ ποιητικῆς*. Griechisch u. Deutsch, hgg. v. Susemihl. 2. Aufl. Lpz. 1874. 8°.

— *Περὶ ποιητικῆς*, ed. W. v. Christ. 2. Aufl. Lpz. 1878. 8°.

— *Περὶ ῥητορικῆς*, ed. Ad. Rœmer. Lpz. 1885. 8°.

— Werke. Schriften zur Rhetorik u. Poetik, übers. v. L. Roth u. Walz. Stuttg. 1853. 8°.

Arnaud, Ch.: Les Théories Dramatiques au XVIIe siècle. Par. 1888. 8°.

Arnoldt: Über Schillers Auffassung u. Verwertung des antiken Chors in der Braut v. Messina. (Bericht des Kneiphöfischen Stadt-Gymnasiums.) Königsberg. 1883. 4°.

Aubignac, Franç. Hédelin, Abbé d' —: La Pratique du Théâtre. Amsterdam. 1669. 4°. (Benutzt wurde die Ausgabe von 1715. 2 Bde. 8°.)

Bähr, J. Ch. F.: Geschichte der römischen Literatur. 3. Aufl Carlsruhe. 1845. 2 Bde. 8°.

Barthélémy, l'abbé de: Voyage du jeune Anacharsis. Par. 1788. 6 Bde. 8°.

Batteux, l'abbé: Les Quatre Poëtiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despreaux . . . Par. 1771. 2 Bde. 8°.

Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums. München u. Lpz. 1888. 3 Bde. 4°.

Baumgart, H.: Der Begriff der tragischen Katharsis. (In: Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, hgg. v. Fleckeisen u. Masius. 45. Jahrg.) Lpz. 1875. 8°.

— Aristoteles, Lessing, Goethe. Lpz. 1877. 8°.

— Handbuch der Poetik. Stuttgart. 1887. 8°.

Beauchamps: Recherches sur les Théâtres de France. Par. 1735. 4°.

Benius, Paulus—Eugubinius: In Aristotelis Poeticam Commentarii. Venetiis. 1624. fol.

Bernays, Jakob: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. (In: Abhandlungen der hist.-philol. Gesellschaft in Breslau. I.) Breslau. 1858. 4°.

Bernhardy, G.: Grundriss der Griechischen Literatur. Halle. 1867. 2 Bde. 8°.

Beyer, C.: Deutsche Poetik. Stuttgart. 1882. 3 Bde. 8°.

Böhme, Fr. M.: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Lpz. 1886. 2 Bde. 8°.

Borinski, K.: Die Poetik der Renaissance u. die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland. Berl. 1886. 8°.

Bouterwek, F.: Geschichte der Poesie u. Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrh. Gött. 1802. 2 Bde. 8°.

Braitmaier, Fr.: Die Geschichte der poetischen Theorie u. Kritik v. d. Diskursen der Maler bis auf heute. Frauenfeld. 1888—89. 2 Tle. 8°.

Brosin: Schillers Braut v. Messina vor dem Richterstuhl der Kritik. (Prgr. der Ritterakademie. I.) Liegnitz. 1872. 4°.

Brunetière, Ferd.: L'Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature. Paris. 1890. I. 8°.

Butcher, S. H.: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. London. 1895. 8°.

Canello: Storia della letteratura italiana nel secolo XVI. Milano. 1880. 8°.

Capella, Martianus: De nuptiis Philologiae et Mercurii libri IX. s. l. s. a. fol.

Carriere, M.: Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen. 2. Aufl. Lpz. 1884. 8°.

Castelvetro, L.: La Poetica d'Aristotele vvlgarizzata e sposta. Vienna d'Austria. 1570. 4°.

Charisius, Flavius Sosipater: Artis grammaticae libri V, ed. Keil. 1857. 8°.

Chasles, Ph.: Études sur le XVIe siècle en France. Par. 1848. 8°.

Cholevius, C. L.: Die Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Lpz. 1854—56. 2 Bde. 8°.

Christ, W. v.: Die Parakataloge im griechischen u. römischen Drama. (In: Abhandlungen der bayer. Akademie. I. Kl. XIII, 3.) München. 1875. 4°.

— Teilung des Chores im attischen Drama. (In: Abhandlungen der bayer. Akademie. I. Kl. XIV. II. Abt.) München. 1877. 4°.

— Metrik der Griechen u. Römer. 2. Aufl. Lpz. 1879. 8°.

— Geschichte der griechischen Literatur. (In: Iw. v. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Bd. VII.) Nördlingen. 1889. 8°.

Cloetta, W.: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance. Halle. 1890/92. 8°.

Corneille, P.: Œuvres, ed. Marty-Laveaux. Par. 1862. 12 Bde. 8°.

Cosack, W.: Materialien zu G. E. Lessing's Hamburgischer Dramaturgie. Paderborn. 1876. 8°.

Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Halle. I. 1893. 8°.

Curtius, M. C.: Aristoteles Dichtkunst übersetzt, mit Anmerkungen, und besonderen Abhandlungen versehen. Hannover. 1753. 8°.

Dacier: La Poëtique d'Aristote traduite en Français, avec des Remarques. Par. 1692. 4°.

Daigaliers, François Pierre Delaudun: L'Art Poëtique François. Par. 1598. 8°.
Daniello, B.: Della Poetica. s. l. s. a. [Vinegia 1536.] 4°.
Dante, Alighieri: Tutte le opere, ed. Moore. Oxford. 1894. 8°.
Despois, E.: Le Théâtre Français sous Louis XIV. Par. 1874. 8°.
Dhom, H.: Welches ist das Verhältnis von Garniers Hippolyt zu seinen Quellen. Diss. [München.] Schweinfurt. 1889. 8°.
Diomedes: Artis grammaticae libri III, ed. Keil. Lpz. 1857. 8°.
— Emunctum opus. s. l. s. a. fol.
Dolce, Lodovico: Giocasta. (In: Teatro it. antico. VI.) Milano. 1809. 8°.
— Marianna. Vinegia. 1555. 8°.
— La Medea. Vinegia. 1560. 16°.
Donatus, Aelius: In libros XII Aeneidos interpretatio. Roma. 1521. 2°.
Döring, A.: Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena. 1876. 8°.
Du Bos, l'abbé: Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture. Par. 1719. 2 Bde. 8°. Neuere Ausgabe. Dresden. 1760. 3 Bde. 8°.
Du Méril, Édél.: Origines latines du Théâtre Moderne. Par. 1849. 8°.
— Études sur quelques points d'Archéologie et d'Histoire littéraire. Par.-Lpz. 1862. 8°.
Ebert, Ad.: Entwickelungsgeschichte der franz. Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha. 1856. 8°.
Egger, E.: L'Hellénisme en France. Par. 1869. 2 Bde. 8°.
Egger, J.: Katharsis-Studien. Wien. 1883. 8°.
Ey: Der Narr im King Lear. (In: Herrigs Archiv für d. Studium der Neueren Spr. u. Litt. Bd. 64.) 1888. 8°.
Faguet, É.: La Tragédie française au XVIe siècle. (1550—1600.) Par. 1883. 8°.
— Le XVIe siècle. Études littéraires. Par. 1893. 8°.
Freytag, G.: Die Technik des Dramas. Lpz. 1863. 8°.
Friedrichs, C.: Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo. Erlangen. 1853. 8°.

Fries, L.: Moutchrestiens Sophonisbe, seine Vorgänger u. seine Quellen. Diss. Marburg. 1886. 8°.

Gantner, M.: Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benutzt? Passau. 1887. 8°.

Garlandia: Synonyma. s. l. s. a. 8°.

Garnier, Robert: Les Tragedies, ed. W. Foerster. (In: K. Vollmoellers Sammlung frz. Neudrucke 3–6.) Heilbronn. 1882—83. 4 Bde 8°.

Gaspary, Adolf: Geschichte der italienischen Litteratur. Berl. 1888. 2 Bde. 8°.

Gebhart, Émile: Les Origines de la Renaissance en Italie. Par. 1879. 8°.

Gerlinger, B.: Die griechischen Elemente in Schillers Braut v. Messina. 2. Aufl. Augsburg. 1858. 8°.

Giraldi, Giovanbattista, Cinthio: De' Romanzi delle Comedie e delle Tragedie Ragionamenti (In: Bibliotheca Rara v. G. Daelli, ed. G. B. Pigna). s. l. s. a. 8°.

— — Altibe. Venetia. 1583. 8°.

— — Arrenopia. (In: Teatro ital. antico. V.) Milano. 1809. 8°.

— — Epitia. Venetia. 1583. 8°.

— — Euphimia. Venetia. 1583. 8°.

— — Orbecche. (In: Teatro ital. antico. IV.) Milano. 1809. 8°.

— — Selene. Venetia. 1583. 8°.

Girardin, S.-Marc: Tableau de la Littérature fr. depuis le XVIe s. jusqu'à nos jours. Par. 1876. 5 Bde. 8°.

Godefroy, Fréd.: Histoire de la Littérature fr. depuis le XVIe s. jusqu'à nos jours. Par. 1876. 5 Bde. 8°.

Goethe, W. v.: Sämmtliche Werke, ed. Goedeke. Stuttg. 1875. 10 Bde. 8°.

Gottschall, R. v.: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. 6. Aufl. Breslau. 1893. 2 Bde. 8°.

Gottsched, Joh. Christ.: Versuch einer critischen Dichtkunst für Deutsche. 2. Aufl. Lpz. 1737. 8°.

Goulston, Th.: *Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς*. Accedunt Versio Latina et insigniores Lectiones variantes. Glasguæ. 1745. 8°

Goujet, l'abbé: Bibliothèque Françoise, etc. La Haye (vol. I—II), Paris (III—XVIII). 1740—1756. 18 vol. 8°.

Grevin, J.: Cesar. ed. G. A. O. Collischonn. (In: Stengels Ausgaben u. Abh. etc. LII.) Marburg. 1886. 8°.
Hegel, G. W. F.: Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Berl. 1838. 8°.
Hense, O.: Der Chor des Sophocles. Berl. 1877. 8°.
Herder, Joh. Gottfr.: Sämmtliche Werke. Tüb. 1809. 15 Bde. 8°.
Hettner, H.: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrh. 3. Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Bde. 8°.
Horatius, Q. — Flaccus: Episteln. ed. Keller u. Holder. Lpz. 1864/69. 8°.
Houben, H.: Der Chor in den Tragödien des Racine. Progr. Düsseldorf. 1894. 4°.
Hume, D.: Essays and Treatises on Several Subjects. Basel. 1793. 2 Bde. 8°.
Immisch: Zur aristotelischen Poetik. (In: Philologus. LV.) 1896. 8°.
Janua, Joannes de: Catholicon. Venedig. 1506. fol.
Jodelle, Est.: Les Œuvres et Meslanges Poétiques, ed. Ch. de la Mothe. Par. 1574. neu herausgegeben von Marty-Laveaux. Par. 1868. 2 Bde. 8°.
Jourdain, A.: Recherches sur les anciennes traductions latines d'Aristote. Par. 1843. 8°.
Isidorus Hispalensis: Originum libri 20. Basel. 1577. fol.
Juleville, Le Petit de —: Le Théâtre en France. Par. 1889. 8°.
Kahnt, P.: Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelles und Garniers Tragödien etc. (In: Stengels Ausg. u. Abh. etc. LXVI.) Marburg. 1887. 8°.
Keil: Grammatici latini, nebst den Fragmenta et Excerpta Metrica, ed. — Lpz. 1874. 8°.
— — Scriptores de Orthographia, ed. — Lpz. 1880. 8°.
Klander, C. A.: Disputatio, quo loco Sophocles chorum ejusque cantus habuerit. Kiel. 1840. 4°.
Klein, J. L.: Geschichte des Dramas. Lpz. 1865. 10 Bde. 8°.
Kleinpaul, E.: Poetik. 6. Aufl. Barmen. 1868. 8°.
Koch, F.: Ferrex und Porrex. Eine literarhist. Untersuchung. Progr. Realsch. Altona. 1881. 8°.

Körting, Gustav: Geschichte der Litteratur Italiens. Lpz. 1880—84. 3 Bde. 8°.
La Croix du Maine et Du Verdier: Bibliothèques fr. Par. 1772—73. 6 Bde. 8°.
La Fresnaye, Vauquelin de: L'Art Poetique (1605), ed. Georges Pellissier. Par. 1885. 8°.
La Grande Encyclopédie, par une Société de Savants et de Gens de Lettres. Par. s. a. [1890 ff.]
Lamy: Nouvelles Reflexions sur l'Art Poëtique. Par. 1668. 8°.
Leimbach, Carl: Das Papiasfragment. Gotha. 1875. 8°.
Lemaître, J.: Corneille et la Poétique d'Aristote. Par. 1888. 8°.
Lessing, G. E.: Werke, ed. Goedeke. Stuttg. 1874. 11 Bde. 8°.
Lilienkron: Vom Chor des lateinischen Schuldramas im 16. Jahrh. (In: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft.) 1890. 8°.
Lombardi, E.: La tragedia italiana nel cinquecento. Bologna. 1855. 8°. (In: Il Propugnatore. Bd. 18.)
Madius, Vinc. & Lombardus, Barth.: In Aristotelis librum de poetica communes explicationes. Madii vero in eundem librum propriæ annotationes. Venetiis. 1550. fol.
Madius, Vinc.: In Horatii Flacci de Arte Poetica Librum ad Pisones Interpretatio. Venetiis. 1550. fol.
Magnin, Ch.: Les Origines du Théâtre Moderne. Par. 1838. 2 Bde. 8°.
Marmontel: Poétique Françoise. Par. 1763. später 1767. 2 Bde. 8°.
Martelli, Lodovico: La Tullia. (In: Teatro it. antico. III.) Milano. 1809. 8°.
Milton, John: Works, ed. Masson. London. 1882. 3 Bde. 8°.
Minturnus, A.: De Poetica libri sex. Venetiis. 1559. 4°.
— — L'Arte Poetica 1563. 8°.
Moeller, H.: Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienlitteratur. Ulm. 1888. 8°.
Morf, H.: Die französische Litteratur in der zweiten Hälfte

des sechzehnten Jahrhunderts. (In: Z. f. frz. Spr. u. Litt. XIX, 1—61.) 1897. 8°.

Müller, E.: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau. 1837. 2 Bde. 8°.

Nisard, D.: Histoire de la littérature française. Par. 1849. 4 Bde. 8°.

— — Études sur la Renaissance. Par. 1855. 8°.

Nores, J. de: In Epistolam Q. Horatij Flacci de Arte Poetica . . . interpretatio. Venetiis. 1553. 8°.

Norton, Th. & Sackville, Th.: Gorboduc or Ferrex and Porrex. 1561, ed. Miss Toulmin Smith. Heilbronn. 1883. 8°.

Oesterley, H.: Die Dichtkunst u. ihre Gattungen. Breslau. 1870. 8°.

Öhmichen, G.: Das Bühnenwesen der Griechen u. Römer. (In: Iw. v. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Bd. V, 3. Abt. B.) München. 1890. 8°.

Otto, R.: Mairet's Silvanire. Bamberg. 1890. 8°.

Paccius, Al.: Aristotelis Poetica in Latinum conversa. Pasileae. 1537. 8°.

Parfaict, les Frères: Histoire du Théâtre François etc. Par. 1735—1749. 15 Bde. 12°.

Pasquier, E.: Recherches de la France. Par. 1643. fol.

Patin: Études sur les Tragiques Grecs. Par. 1841—43. 3 Bde. 8°.

Patrici, Francesco: Della Poetica la Deca Istoriale. Ferrara. 1586. 4°.

Pauly, A.: Real-Encyklopaedie der klassischen Altertumswissenschaft. Stuttg. 1842. 6 Bde. 8°.

Peletier, J.: L'Art Poëtique. Lyon. 1555. 8°.

Pellisier, G.: De Sexti Decimi Saeculi in Francia Artibus Poeticis. Thèse. Par. 1883. 8°.

Piccolomini, M. Al.: Annotationi nel Libro della Poetica d'Aristotele. Vinegia. 1575. 4°.

Pigna, M. G. B.: I Romanzi, ne quali della Poesia, e della Vita dell' Ariosto con nuovo modo si tratta. Vinegia. 1554. 4°.

— Poetica Horatiana. Venetiis. 1561. fol.

Placidus, Luctatius: Glossae, ed. Deverling. Lpz. 1875. 8°.

Pougin, A.: Racine et les Chœurs d'Athalie. (In: Nouvelle Revue. Tome 55 me.) Paris. 1888. 8°.

Priscianus: Institutionum grammaticarum libri XVIII. ed. Hertz. Lpz. 1859. 2 Bde. 8°.

Puttenham, G.: The Art of Engl. Poesie. [L. 1589.] (In: Arber's Engl. Reprints No. 7.) London. 1869. 8°.

Quosseck, C.: Sidney's Defence of Poesy und die Poetik des Aristoteles. Progr. Crefeld. 1880. 4°.

Rapin, l'abbé: Réflexions sur l'Éloquence, la Poëtique, l'Histoire et la Philosophie. Dernière Édition. Amsterdam. 1686. 8°.

Reinkens, Hubert.: Aristoteles über Kunst, besonders Tragödie. Wien. 1870. 8°.

Ribbeck, Otto: Anfänge und Entwickelung des Dionysoskultus. Kiel. 1869. 4°.

— — Geschichte der römischen Dichtung. Stuttg. 1892. 3 Tle. 8°.

— Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik. Lpz. 1875. 8°.

Riess, L.: Der Chor in der Tragödie. (In: Preussische Jahrbücher. Bd. 54.) Berl. 1884. 8°.

Robert, P.: La Poétique de Racine. Par. 1890. 8°.

Robortellus, Fr.: In librum Aristotelis de arte Poetica explicationes. Basileae. 1555. fol.

Rosenbauer, A.: Die poetischen Theorien der Plejade. (Münchener Beiträge zur roman. u. engl. Phil. X.) Erlangen u. Lpz. 1895. 8°.

Rössler: Über das Verhältnis der Schiller'schen „Braut v. Messina" zur antiken Trag. Progr. Budistin. 1855. 4°.

Rucellai, Giovanni: L'Oreste. (In: Teatro it. antico. II.) Milano. 1808. 8°.

— — La Rosmunda. (In: Teatro it. antico. I.) Milano. 1808. 8°.

Rucktäschel: Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsards u. Malherbes. Lpz. 1889. 8°.

Sainte-Beuve, C.-A.: Tableau hist. et critique de la

Poésie française et du Théâtre français au XVIe siècle. Par. 1838. 2 Bde. 8°.

Salomon: Glossae. s. l. s. a. fol.

Scaliger, Jul. Caesar: Poetices libri septem etc. Par. 1561. fol.

Scheidemantel, Eduard: Quaestiones Euanthianae. Lpz. 1883. 8°.

Scherer, W.: Poetik, ed. R. M. Meyer. Berl. 1888. 8°.

— — Geschichte der deutschen Literatur. 6. Aufl. Berl. 1891. 8°.

Schiller, Fr. v.: Sämmtliche Werke. Stuttg. (Cottasche Prachtausgabe.) 1860. 12 Bde. 8°.

Schillers Briefwechsel mit Körner von 1784 bis zum Tode Schillers, ed. K. Goedeke. 2. Aufl. Lpz. 1874. 2 Bde. 8°.

Schillers Briefwechsel mit Goethe. 4. Aufl. Stuttg. 1881. 2 Bde. 8°.

Schlegel, A. W. v.: Sämmtliche Werke, ed. Ed. Böcking. Lpz. 1846. 8°.

Schlegel, J. El.: Ästhetische u. dramaturgische Schriften, ed. v. Antoniewicz. Heilbronn. 1887. 8°.

Schröter, F. u. Thiele, R.: Lessings Hamburgische Dramaturgie etc. Halle. 1877. 8°.

Sidney, Ph: An Apology for Poetry. [London. 1595. 8°.] (In: Arber's Reprints.) London 1868. 8°.

Siebenlist, A.: Schopenhauers Philosophie der Tragödie. Pressburg u. Lpz. 1880. 8°.

Sophoclis Tragoediae, ed. Mekler. Lpz. 1887. 8°.

Speroni, Sperone: La Canace. (In: Teatro it. antico. IV.) Milano. 1809. 8°.

Stecher, J.: Notice sur la vie et les œuvres de J. Lemaire de Belges. Louvain. 1891. 8°. (Annexe aux œuvres de J. Lem. de Belges.)

Stephanus: Fragmenta poetarum. s. l. 1564. 8°.

Suetonius: De grammaticis et rhetoribus, ed. Roth. 2. Aufl. 1875. 8°.

Taille, Jean de la: Savl le Fvrievx. Paris. 1572. 8°.

Teichmüller, G.: Beiträge zur Erklärung der Poetik des

Aristoteles. (In: Aristotelische Forschungen I.) Halle. 1867. 8°.

Terentius, P.: Comœdiae cum Scholiis Aeli Donati et Eugraphi Commentariis. ed. Reinholdus Klotz. Lpz. 1838/40. 2 Bde. 8°.

Teuffel, W. S.: Geschichte der römischen Literatur, bearbeitet v. Schwabe. Lpz. 1882. 8°.

Tivier, H.: Histoire de la Littérature dramatique en France depuis ses Origines jusqu'au Cid. Paris. 1873. 8°.

Trissino, Giangiorgio: La Sofonisba. (In: Teatro it. antico. I.) Milano. 1808. 8°.

Varro, M. Terentius: De Lingua Latina, ed. Spengel. Berl. 1885. 8°.

Victorinus, Marius: Ars grammatica. ed. Keil. Lpz. 1874. 8°.

Victorius, P.: Commentarii in primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum. Secunda Editio. Florentiæ. 1573. fol.

Vida, H.: De Arte Poetica Libri Tres. Parisiis. 1527. 8°.

Viehoff, H: Die Poetik auf Grundlage der Erfahrungsseelenlehre. Trier. 1888. 8°.

Vincentius Bellovacensis: Speculum doctrinale. ca. 1250. fol.

Viperanus, Jo. A. De Poetica Libri Tres. Antwerpen. 1579. fol.

Vischer, Fr. Theod.: Ästhetik. Stuttg. 1851—57. 3 Tle. 8°.

Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums. 2. Aufl. Berl. 1893. 2 Bde. 8°.

Voltaire, F. M. A.: Œuvres, ed. Beuchot. Par. 1829 bis 1834. 70 Bde. 8°.

Wackernagel, W.: Poetik, Rhetorik und Stilistik, ed. L. Sieber. Halle. 1873. 8°.

Werner, Rich. Maria: Die Poetik und ihre Geschichte. Jahresbericht für neuere deutsche Litteraturgeschichte, hgg. v. Elias, Hermann, Szamatólski. I. Stuttg. 1893. 4°.

Weselmann, F.: Dryden als Kritiker (Göttinger Dissertation). Mühlheim. 1893. 8°.

Wolff, G. A. B.: De Canticis in Romanorum Fabulis Scenicis. Halae. 1825. 4°.

Wüstenfeld, F.: Die Übersetzungen arabischer Werke in das Lateinische seit dem XI. Jahrh. Gött. 1877. 4°. (Abh. d. k. Ges. der Wiss. zu Gött.)

Zimmermann, R.: Geschichte der Ästhetik. Wien. 1858. 2 Bde. 8°.

Zschalig: Die Verslehren von Fabri, Dupont und Sibilet. Diss. Lpz. 1884. 8°.

Anm. Unerreichbar blieben dem Verf.: Nisard: Examen des Poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau. Par. 1845. 8°; Egger: Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs, suivie de la Poétique d'Aristote, avec une traduction et un commentaire. P. 1849. 8°; Benoist, A.: Les théories dramatiques av. l. diss. de Corneille. (In den Annales de la Fac. d. lettres de Bordeaux.) 1891. S. 327—374. sowie die auf p. 18, 2, 26, 2, 35, 4 angeführten Schriften.

Vorwort.[1]

In seiner bekannten Geschichte der französischen Dichtung des 16. Jahrhunderts macht Sainte-Beuve (S. 264) die Bemerkung, dass die lyrische Poesie der Chöre in den französischen Renaissancetragödien diejenige des Dialogs weit überrage, und fügt in einer Fussnote bei, dass es ja begreiflicherweise viel schwerer sei, einen logisch aufgebauten lebendigen Dialog zu dichten, als moralische Sentenzen in Verse zu bringen. Natürlich will Sainte-Beuve, wenn er von moralischen Sentenzen als Gegenstand der Chorgesänge spricht, wohl kaum seine eigene Auffassung vom Wesen der Chorpoesie geben, sondern damit nur diejenige der Dichter des 16. Jahrhunderts kennzeichnen. Dass er diese im ganzen richtig charakterisiert hat, erscheint bei einiger Kenntnis der Dichtung des 16. Jahrhunderts glaubhaft. Zu einer Zeit aber, wo man nach Faguets Ansicht[2] die Armut dichterischen Empfindens durch Sentenzenjägerei und moralisierende Betrachtungen zu verdecken suchte, wo man den Vorzug der Alten lediglich in der *formalen* Vollendung ihrer künstlerischen

[1] An dieser Stelle ergreife ich gerne die Gelegenheit, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. H. Breymann, dem Förderer meiner fachwissenschaftlichen Ausbildung, den Zoll des Dankes zu entrichten für die thatkräftige Unterstützung, welche er mir bei der Abfassung vorliegender Arbeit zu teil werden liess. — Dank schulde ich ferner den zahlreichen Bibliotheken, deren Schätze mir in zuvorkommendster Weise zur Benützung überlassen wurden, so besonders der kgl. bayer. Hof- und Staatsbibliothek, sodann der kgl. Universitätsbibliothek Göttingen, der kgl. Universitätsbibliothek Marburg, der kaiserl. Universitäts- und Landesbibliothek Strassburg und anderen deutschen Bibliotheken, endlich der Bibliothèque Nationale, der Bibliothèque Mazarine und der Bibliothèque de l'Arsénal in Paris.

[2] *La Tragédie* etc., p. 42.

Erzeugnisse sah,[1]) kann es nicht wunder nehmen, dass man sich nach Kunsttheoretikern bei den Alten umsah. Die Schätze des klassischen Altertums nahm man eben nur so weit, als sie an der Oberfläche lagen. Ein ernstliches Sichversenken in die Tiefe des klassischen Geistes lag nicht in der Zeit. Wie wenig man den Wert dieser Schätze *„fühlte"*, das zeigt schon der Umstand, dass man jenen Geist durch Gelehrsamkeit *„erjagen"* zu können glaubte, das zeigt ferner der jener Epoche wie keiner anderen eigentümliche Typus des *gelehrten* Dichters,[2]) das zeigt endlich die intensive Beschäftigung mit der *Theorie* der Dichtkunst. Diese Beschäftigung findet ihren Ausdruck in einer beträchtlichen Anzahl von Poetiken und Verslehren in metrischer und prosaischer Form, sowie in den umfangreichen Kommentaren zu Aristoteles' Poetik, welche seit Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien und Frankreich veröffentlicht wurden.

Dort also gilt es, Umschau zu halten, wenn man über den Stand der theoretischen Kenntnisse vom tragischen Chore im 16. Jahrhundert Aufschluss wünscht. Im weiteren Verfolge sei hieran der Versuch geknüpft, die historische Übersicht über die Theorie des Chores bis auf unsere Tage fortzusetzen. Mit Hilfe des hierzu vorliegenden Materiales lassen sich ausser den Aristoteleskommentaren und den meist viel unbedeutenderen italienischen und französischen Poetiken des 16. Jahrhunderts, sowie den im Anschluss daran zu betrachtenden Poetiken der Folgezeit unschwer noch zwei weitere Hauptgruppen aufstellen: Zunächst die Untersuchungen über den tragischen Chor in Schillers *„Braut von Messina"* und sodann die damit nicht zusammenhängenden Forschungen der Poetik, welche zu der Feststellung des gegenwärtigen Standes der Frage über den Chor führen; im Anschluss daran ergeben sich sodann die Grundsätze, nach welchen auch der Chor in der Tragödie des 16. Jahrhunderts im folgenden betrachtet werden soll.

[1]) Faguet, l. c. p. 24.

[2]) So sagt Daigaliers, l. c. Livre V, Chap. VII. von Garnier: *»Un si docte et excellent personnage, qui a excellé en ce genre de poëme . . .«*

A. Die kunsttheoretische Auffassung vom tragischen Chore in alter und neuer Zeit.

I. Aristoteles.

Zu der Zeit, wo des Aristoteles Stern am philosophischen Himmel zu bleichen begann, verbreitete dessen Licht bereits die ersten Strahlen über ein anderes Gebiet, das der Literatur. Man kann beinahe sagen, dass von dem Jahre 1536 [1]) an, wo der 21jährige Ramus vor der *Faculté des Arts* in Paris seine etwas anspruchsvoll klingende Doktorthese: „Alles ist falsch in der Philosophie des Aristoteles“ [2]) verfocht, der Einfluss der Aristotelischen Poetik, mit welcher sich die Scholastik so viel wie gar nicht befasst hatte und welche man bis dahin nur in syrischen, arabischen und später (1256) [3]) daraus übertragenen lateinischen Übersetzungen [4]) kannte, von Jahr zu Jahr wuchs. Der griechische Text

[1]) Cloetta, *Beiträge* etc. II, p. 136. findet „die erste Spur eines Einflusses der Poetik auf die dramatische Dichtung im Jahre 1493“. Diese Spur dürfte wohl nur auf italienischem Boden zu suchen sein.

[2]) Arnaud, *Les théories dram.* etc., p. 123.

[3]) Wüstenfeld, *Übersetzungen* etc., S. 91 und 93f., wo Hermannus Alemannus oder Teutonicus als Übersetzer eines Auszuges aus der Poetik von Ibn R'oschd genannt wird; Jourdain, *Recherches*, 182, hatte als den arabischen Exzerptor den Averroës angeführt. Vgl. übrigens Egger, *L'Hellénisme* etc. I, 338; Renan, *Averroës* p. 46; Immisch, *Zur aristotelischen Poetik*, im *Philologus* 1896. LV. 20—38, und Creizenach, *Geschichte d. n. Dramas* I, 15 ff.

[4]) Lessing, *Werke*, VI. 75. Stück, p. 339; Egger, l. c. I, 338.

der Poetik war nämlich erst 1503 zugänglich geworden [1]) und auch da nur der erste nach dem Berichte des Diogenes Laertius durch einen Exzerptor verkürzte Teil, der uns auch jetzt noch allein vorliegt, während ein weiterer Teil unwiederbringlich verloren scheint.[2]) Um das Verständnis der Poetik nun auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, gehen vom Jahre 1548 an mehrere italienische und französische Gelehrte daran, diese Schrift nach Sitte der Zeit meist mit grosser Umständlichkeit zu interpretieren.

Unsere erste Aufgabe wird es nun sein, die auf den Chor bezügliche Stelle bei Aristoteles näher ins Auge zu fassen. Sie lautet folgendermassen: „Man muss von der Annahme ausgehen, dass der Chor einer von den Schauspielern und dass er ein Teil des Ganzen sei und mitwirke bei dem Spiele, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Dasjenige aber, was von Späteren [als Chor] gedichtet wird, gehört ebensogut zu einer anderen Tragödie, wie zum [jeweiligen] Mythus; deshalb dichten sie [als Chor] Zwischenlieder, wie das zuerst Agathon in Mode brachte. Was für ein Unterschied ist es jedoch, ob man Zwischenlieder [als Chor] dichtet, oder eine Rede von einem Stück in ein anderes einfügt oder [gar] ein ganzes Epeisodion?“ [3])

Ausführlicher wird über die Bedeutung dieser Worte noch weiter unten (S. 47 ff.) gehandelt werden.

II. Horaz, die lateinischen Kritiker und Grammatiker.

Im klassischen Altertume steht von allen, bei welchen man füglich eine Erörterung dieses Gegenstandes vermuten kann, dem Aristoteles zeitlich am nächsten Horaz. Es sei deshalb hier kurz der Worte gedacht, welche er dem Chore in seiner Epistel an die Pisonen (*Ars p.* 193—201) gewidmet hat.[4]) Er beginnt mit der Vorschrift, dass der Chor die

[1]) Egger, l. c. I, 339.
[2]) Christ, *Einl. zur Ausgabe der Poetik*, p. III.
[3]) S. Anh. Nr. I. p. 132.
[4]) S. Anh. Nr. II. p. 132.

Rolle einer handelnden Person spiele, und die Pflicht eines einzelnen Schauspielers ausübe(?) und zwischen den Akten nicht ein Lied anstimme, welches das Ziel des Stückes nicht fördere und nicht enge mit demselben verknüpft sei.

Bis hierher bietet Horaz lediglich eine Art Wiederholung des Gedankens des Aristoteles, die aber der Schärfe seiner Auffassung nicht zu besonderer Ehre gereicht, indem er die drei Bestimmungen des Griechen nicht nur nicht als wesentlich verschieden erkennt, sondern, indem er auch die allzu summarische Zusammenfassung derselben im weiteren mit *moralischen* Vorschriften in Verbindung bringt, welche für ihn offenbar das Wichtigere sind. Das geht deutlich aus der Weitläufigkeit seiner Forderungen hervor, welche er in den folgenden Versen gibt: „Der Chor sei den Guten gewogen und erteile ihnen freundschaftlichen Rat, er lenke die Erzürnten in ruhigere Bahnen und beschwichtige die Aufgeregten; er lobe das Mahl eines einfachen Tisches, desgleichen die heilsame Gerechtigkeit, Gesetze, Frieden und Sicherheit; auch verschweige er, was ihm anvertraut wird, und flehe in inständigem Gebete zu den Göttern, dass das Glück wieder bei den Unglücklichen einkehre und die Hoffärtigen meide.“ Mit aller Entschiedenheit muss gleich hier dem Horaz ebenso, wie später den meisten Kommentatoren des Aristoteles, die durch Hereinziehung des moralischen Momentes nur allzu deutlich erkennen lassen, bei wem sie sich zur Interpretation des griechischen Kunstlehrers Rats erholten, entgegengehalten werden, dass der Grundsatz, der Chor müsse vor allem nach den Vorschriften der Moral handeln, vom Standpunkte der Poetik aus dem Wesen des Chores ebenso ferne liegt, wie eine moralische Tendenz dem Wesen der Tragödie überhaupt. Das ethische Prinzip gehört vielmehr dem Gebiete der Philosophie und der Religion an.[1])

[1]) Cf. Goethe, Werke 1826. VIII. p. 234—236: *Nachträge zu Aristoteles' Poetik.* Übrigens nahm das 16. Jahrhundert Horazens Lehre nicht nur an (wie aus Nores [1553] hervorgeht, der in seiner Interpretatio p. 71—76 weiter nichts als eine umständliche Paraphrase jener Stelle gibt), sondern es ging sogar noch weiter: da nämlich, wie Pigna (1561) ganz willkürlich annahm, das im ersten Teile der Vorschriften des

Weitere kunsttheoretische Darlegungen über den tragischen Chor suchen wir vergeblich in der spätlateinischen Literatur. Wenigstens haben es die zahlreichen Grammatiker und Rhetoriker, bei welchen man sich noch am ehesten eine Ausbeute versprechen möchte, geflissentlich gemieden, der Chorfrage nahe zu treten. Trotz genauester Durchsicht ist es uns nicht gelungen, bei irgend einem der unten aufgeführten Autoren [1]) eine Anspielung auf den tragischen Chor zu entdecken.

III. Vermittler antiker Kunstanschauung im Mittelalter.

Bei der Behutsamkeit, mit welcher selbst die Alten, denen man doch die Chordichtung allein verdankt, der theoretischen Erörterung der Frage zum grössten Teile ausweichen (nur Aristoteles hat eine solche gegeben, Horaz dagegen hat ihn so, wie er ihn verstand, ausgeschrieben und seine Definition in Form von Vorschriften erweitert), ist es nicht zu verwundern, wenn die Vermittler antiker Kunstbegriffe im Mittelalter sich womöglich noch weniger mit dem tragischen Chore beschäftigten, zumal da derselbe ja vor der Wiedererweckung des klassischen Altertums nicht mehr auf der Bühne erschien.

So finden wir denn z. B. bei Isidorus (Originum libri XX),

Horaz Geforderte *gesprochen*, das Weitere dagegen *gesungen* worden sei, so nennt jener Kommentator die zweite Hälfte der von Horaz dem Chore gestellten Aufgabe, also den Gesang, die *eigentliche*, die erste (gesprochene) die *uneigentliche* Thätigkeit desselben. Die Vorstellung aber, dass der Chor, wenn er gemeinsam singe, eine einzige dramatische Person darstelle, glaubt er als allzu lächerlich verwerfen zu müssen. (Poetica Horatiana, p. XXXIX.)

[1]) Suetonius, Priscianus, Varro, Donatus und Euanthius, Diomedes, Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus, welch letztere (von Max. Victorinus an) nebst den anonymen „Fragmenta et Excerpta Metrica“ von Keil ediert wurden (Leipzig, 1874, 8°), ebenso wie Fl. Sosipater Charisius und folgende von Keil unter dem Titel Scriptores de Orthographia (Leipzig, 1880, 8°) herausgegebenen Autoren Terentius Scarvus, Velius Longus, Caper, Agroecius, Cassiodorus Martyrius, Beda, Albinus Audax, Doritheus, Arusianus Messius, Cornelius Fronto und Fragmenta grammatica.

Salomon (Glossae) und Garlandia (Synonyma) nicht die geringste Andeutung, welche überhaupt auf eine Bekanntschaft mit dem Chore hinwiese. Auch Vincentius Bellovacensis (ca. 1250) ist nicht viel besser unterrichtet; er kennt einen „chorus“ nur bei den Juden und beschränkt sich hier auf die kurze Angabe, dass derselbe wenigstens aus 10 Sängern bestand.[1])

Am eingehendsten ist die Besprechung des Joannes de Janua.[2]) Dieser sagt nämlich, der Chor sei die zum Gottesdienst versammelte Volksmenge; dann werde auch der Ort so genannt, an welchem dieselbe singe. Diese letztere Bemerkung lässt erkennen, dass er bei seiner Erklärung eher an die Benennungen der christlichen Kirche dachte, als an die des griechischen Dionysoskultus. Seinen Namen habe der Chor von *concordia*, nicht aber, wie andere (?) behaupteten, von *corona*, welches seinerseits selbst von *chorus* abzuleiten sei, weil diejenigen, welche den *chorus* ausmachen, eine Art *corona* bilden, wenn sie um den Altar herumstehen. Möglich erscheine auch die Zurückführung auf *coaevus*, indem sich so der Chor als *quasi coaevorum cantus aut societas aut locus* darstelle.

Mit dieser etymologischen Kraftleistung, welche überhaupt als einzige Besprechung des Chores am Ausgange des Mittelalters steht, hat man sich genügen lassen, bis die Kommentare zu Aristoteles und Horaz das Interesse auch für diesen Gegenstand neu belebten und zu weiteren Erörterungen in Poetiken, sowie zu praktischen Versuchen auf der Bühne Anlass gaben.

IV. Die Kommentatoren des Aristoteles.

Gleich der erste Übersetzer des Aristoteles, Paccius (1536), welcher sich übrigens bei den Zeitgenossen hohen

[1]) Speculum doctrinale. Liber I, cap. 55.
[2]) Catholicon, s. v. chorus.

Ansehens erfreute,[1]) hat bei dieser Stelle mehrmals gestrauchelt.[2])

Zwar soll ihm weniger ein Vorwurf daraus gemacht werden, dass ihm der Sinn des (übrigens nicht sehr bedeutenden) zweiten Satzes nicht ganz klar geworden ist; die Schuld daran lag an der Lesart *διδόμενα* statt *ᾀδόμενα* und dem Fehlen des notwendig einzuschaltenden *οὐδέν*; deshalb übersetzt er: „Den Übrigen aber sei vielmehr dasjenige zugestanden, was sich auf das jeweilige Stück als das, was sich auf eine andere Tragödie bezieht.“ Verhängnisvoller aber wird sein Irrtum, wenn er die eigentlichen Worte der Definition offenbar missversteht.

Sieht er doch in der ersten Bestimmung des Aristoteles nicht viel mehr als folgende bühnentechnische Vorschrift: „Das Hauptgewicht *(summa)* soll in den Händen (*penes*) nur eines von den Schauspielern liegen.“ Dass er damit auf den Chorführer hindeuten wollte, liegt auf der Hand. Aber abgesehen von der gänzlichen Verkehrung des eigentlichen Sinnes der Worte hat er damit die Aufgabe des Chorführers viel zu sehr überschätzt. Schliesslich sucht er seiner Bedenken bezüglich des *συναγωνίζεσθαι* durch die scheinbar möglichst wörtliche Wiedergabe mit *uti concertationibus* Herr zu werden. Da nun aber diese letzteren Worte nur auf die Beteiligung des Chores am Wortgefecht, am Dialog hinweisen können, so dürfte er auch hier sich einer zu oberflächlichen Auffassung schuldig gemacht haben. Die übrigen Worte des Aristotelischen Textes über den Chor, allerdings von viel geringerer Bedeutung, geben infolge ihres klar zu tage liegenden Sinnes zu offenbaren Missverständnissen nicht mehr Veranlassung; wohl aber sind ihm die eigentlichen Worte der Definition ein ungelöstes Rätsel geblieben.

Robortello,[3]) der 1548 den ersten Kommentar zur

[1]) Es ergibt sich das schon daraus, dass die Worte seiner Übersetzung in mehreren späteren Kommentaren (so in denen von Robortello, Madius, Minturno) dem jeweiligen Abschnitte der Besprechung vorausgeschickt werden. Vgl. auch Otto. *Mairet's Silvanire*, p. XVI f.

[2]) S. Anh. Nr. III, p. 132.

[3]) S. Anh. Nr. IV, p. 133.

Poetik veröffentlichte (11 Jahre nach dem Erscheinen der Pacciusschen Übersetzung), teilt den Hauptirrtum des Paccius, dessen Übersetzung er abdruckt, indem er ausführt, dass „die Rolle des Chores nur einem Einzigen zu übertragen sei". Allerdings kennt er auch Beispiele dafür, dass der Chor im Plural angesprochen worden sei, aber daraus glaubt er nur schliessen zu dürfen, dass man den Chor dann in zwei Halbchöre geschieden habe. Die weitere Bestimmung, dass der Chor ein Teil des Ganzen sein solle, wird von ihm nur annähernd richtig gedeutet, indem er darin einen Hinweis auf die Beteiligung an dem Dialoge erblickt. Ob den Chor etwa noch ein anderes Band mit dem Ganzen verknüpfe, lässt er ununtersucht. Ein weiterer Stein des Anstosses wird das συναγωνίζεσθαι, das für ihn der Inbegriff einer langen Reihe edler Tugenden ist, als da sind „helfen, raten, versprechen, die Traurigen trösten, die Guten begünstigen, die Bösen verfolgen und tadeln". Das sei auch der Grund dafür, dass, (wie er schon früher ausgeführt hat) der Chor nie aus Kindern bestehe *„propter ætatis imbecillitatem."*

Auch er scheint also von der wörtlichen Bedeutung *„mitkämpfen"* ausgegangen zu sein, und als Gegenstand der Bekämpfung alles Hassenswerte und jede Art von Unglück betrachtet zu haben. Beispiele findet er viele bei Sophokles, aber auch — und das will mit Aristoteles nicht recht stimmen — bei Euripides. In *einem* Falle aber glaubt er doch Aristoteles' Behauptung von Euripides' Verstoss bestätigt zu finden und schliesst dann mit einem bedenklichen „u. s. w." In einer allerdings oft zu tage tretenden, aber *ganz nebensächlichen Erscheinung,* die überhaupt nicht in der Definition liegt, aber noch eher mit der äusseren Stellung des Chores, in welcher er ein Teil des Ganzen sein soll, in Verbindung zu bringen ist, hat also Robortello, wie viele andere, eine Hauptaufgabe des Chores erblickt, indem er einen Ausdruck seines Lieblingsgedankens in dem Worte συναγωνίζεσθαι erkennt.

Aber Robortello ist so glücklich, noch eine vierte Vorschrift in der Stelle bei Aristoteles zu finden. „Paccius," sagt er, „hat sich hier des öfteren geirrt." Indem er dann

aber das *διδόμενα* desselben ebenfalls beibehält, interpretiert er — auch ohne *οὐδέν* — so: „Den übrigen Choreuten — *personis* — (ausser dem Chorführer) wird das zugeteilt, was auf die Handlung des Stückes Bezug hat; sie singen „nämlich" einiges, was in das Stück eingeschaltet und mit der ganzen Handlung verknüpft ist, was zuerst Agathon ausgedacht hat. Und fürwahr, was ist es doch für ein (gewaltiger) Unterschied, ob man den Chor etwas, das mit der Handlung verknüpft ist, singen oder irgend eine weitschweifige Erzählung vortragen lässt, die ganz verschiedene Teile hat und eine ganze Episode ist." Diese Übersetzung beweist auch ohne die ausführlichen und an Irrtümern reichen Erläuterungen, die er derselben vorausschickt, eine vollständige Verkennung des Aristotelischen Gedankens, die schon damit beginnt, dass er in jener ganz beiläufigen Bemerkung etwas Integrierendes, ein *„quartum praeceptum"* erblickt. Robortello hat also den Aristoteles noch mehr missverstanden, als Paccius.[1])

Ungleich tiefer ist die Auffassung der beiden Kommentatoren Madius und Lombardus (1550). Deutlich sprechen sie aus,[2]) dass Aristoteles mit dem ersten Satze den Chor als den Träger der Rolle eines einzigen Schauspielers bezeichnen wollte; auch die nächste Bestimmung deuten sie ziemlich richtig, wenn sie sagen, der Chor solle in der gleichen Sache thätig sein — *laborare in eadem re* — wie die Schauspieler. Den Ausdruck *συναγωνίζεσθαι* dagegen scheinen sie nicht in seinem ganzen Umfange zu erfassen, wenn sie sagen, der Chor stelle gleichsam den Bundesgenossen der Schauspieler dar und solle nichts sagen noch singen, was nicht zu dem Stücke in Beziehung stehe. Auch bezüglich des Unterschiedes des Sophokleischen und Euripideischen Chores dürften sie Aristoteles nicht vollständig verstanden haben, wenn sie glauben, dass der Chor des Sophokles deshalb vorzuziehen sei, weil er mehr am Dialoge teilnehme. Dagegen sind

[1]) Otto, *Mairet's Silvanire*, p. XVII f., ist der Meinung, dass Robortello auch hinsichtlich des Gesetzes der Einheit der Zeit „den unverfänglichen Standpunkt des Stagiriten verlassen habe", ja dass er sogar „bewusstermeise über den Aristoteles hinausgegangen" sei.

[2]) S. Anh. Nr. V, p. 135.

sie sich völlig klar über Aristoteles' Anschauung bezüglich der von Agathon eingeführten Zwischenlieder. Und noch mehr; in den *Annotationes* (die bisherigen Erörterungen sind unter dem Titel *Explanatio* verzeichnet) wird *διδόμενα* in *ἀδόμενα* (sic) emendiert und vor *μᾶλλον* die unentbehrliche Negation ergänzt. Der sich nun ergebende Zusammenhang führt sie dann notwendig auf die richtige Ergänzung zu *λοιποῖς*, nämlich Dichter, und nicht Schauspieler, wie Paccius und Robortello wollen.

So bedeutet der nur zwei Jahre jüngere Kommentar des Madius und Lombardus für unsere Stelle einen wesentlichen Fortschritt in der Interpretation des Aristoteles gegenüber demjenigen Paccius' und Robortellos, wenn auch ein allseitiges Durchdringen des griechischen Textes noch nicht zu konstatieren ist.

Nicht auf der gleichen Höhe[1]) bezüglich der Textkritik an unserer Stelle steht der von Victorius im Jahre 1560 verfasste Kommentar.[2]) Obgleich dieser Erklärer zugibt,[3]) dass jene Stelle sicher verderbt sei, will er weder vor *μᾶλλον* die Negation einschalten, noch kann er sich zu der Emendation in *ᾄδόμενα* verstehen, und sucht *διδόμενα* damit zu stützen, dass er es auf die Sitte zurückführt, nach welcher der Archon dem Dichter den Chor gewährte oder verweigerte; auf diese Weise wird es ihm natürlich unmöglich, einen halbwegs logischen Gedankengang herzustellen. Interessanter dagegen ist seine Auffassung der eigentlichen Definition.[4]) Wie Madius und Lombardus, so weist auch er und zwar sowohl in der Übersetzung als auch im Kommentare darauf hin, dass der Chor die Stelle eines einzigen Schauspielers zu

---

[1]) Otto, *Mairet's Silvanire*, Einl. p. XIX f., hat bereits darauf hingewiesen, dass Victorius den Aristoteles auch hinsichtlich der Regel von der Einheit der Zeit „mehr ausgebeutet habe, als es der Text erlaube"; durch seine Interpretation habe er den zeitgenössischen Dichtern „eine Richtung vorgezeichnet, die vom Wege der Alten ganz merklich abwich".

[2]) In unserer Arbeit haben wir einen neuen Abdruck aus dem Jahre 1573 benützt.

[3]) l. c. p. 192.

[4]) l. c. p. 188 ff. S. Anh. Nr. VI, p. 135.

vertreten habe. Jedoch sind ihm die drei Bestimmungen — ein Schauspieler, ein Teil des Ganzen und Mitspieler — nur synonyme Wendungen, die nur deshalb dreimal wiederholt worden seien, um die darin liegende Mahnung um so eindringlicher zu gestalten: Der Chor solle „nach seinem Teile" das Stück fördern und seinem Ziele entgegenführen.[1]) Damit hat er ohne Frage den Sinn von *συναγωνίζεσθαι*, das er ganz richtig mit *ἀγωνιστής* in Zusammenhang bringt, wenn nicht deutlich erfasst, so doch richtig gefühlt, ohne sich aber klar darüber zu werden, welch bedeutsames Wort er damit eigentlich ausgesprochen hatte.

Für den Aristotelesinterpreten wäre es übrigens näher gelegen, als für sonst jemanden, sich und andere an das von Aristoteles über Ziel und Wirkung der Tragödie Gesagte zu erinnern. Das aber hat Victorius versäumt, und so sind im Laufe der Jahrhunderte des Aristoteles Worte ungehört und unverstanden verhallt.

Der chronologisch am nächsten stehende Kommentar ist der in italienischer Sprache verfasste von Castelvetro (1570),[2]) welchem wir von vornherein grosses Interesse entgegenbringen, weil er neben Robortello und Victorius nicht wenig dazu beigetragen hat, die Kenntnis von den Aristotelischen Theorien in Frankreich zu popularisieren.[3]) Hätte sich aber bei den Zeitgenossen, wie z. B. bei Grevin,[4]) der gute Geschmack noch nicht gegen die Chorpoesie laut und deutlich ausgesprochen, so wäre man versucht, dies dem Castelvetro zuzuschreiben.[5]) Für die Theorie des Chores

[1]) *Fabulam ad exitum perducere, adiuuare fabulam studio suo, ad finem perducere.*

[2]) S. Anh. Nr. VII, p. 136.

[3]) Egger, l. c. p. 339.

[4]) Siehe weiter unten p. 20.

[5]) Auch in der Frage von der Einheit der Zeit ist Castelvetro nicht ganz in den Bahnen des Aristoteles geblieben, wenn er auch nicht auf solche Abwege geraten zu sein scheint, wie in unserer Frage. Cf. Otto, l. c. p. XX ff.: „Überall hat er die Sätze des Aristoteles gut in seinem Geiste aufgenommen, hat sie durchdacht, sie in seiner Weise bald unmerklich, bald merklich umgedeutet, oft eine Harmonie hineingebracht, die Aristoteles nicht geschaffen hätte, und schliess-

bedeutet seine Interpretation des Aristoteles einen bedenklichen Rückfall in die Unklarheit und Unsicherheit der ersten theoretischen Versuche. Abgesehen davon, dass auch er wie Victorius die drei einzelnen Bestimmungen des Aristoteles im grossen und ganzen als gleichbedeutend betrachtet, glaubt er, dass dieselben nur zur Anwendung zu bringen seien, wenn der Chor spreche. Dieser habe nämlich zwei Hauptaufgaben: zu sprechen und zu singen (!). Der Text des Gesanges scheint ihm aber nicht sehr wichtig, denn er verliert darüber kein Wort. Übrigens, meint er, gehöre der Gesang doch auch zum Chore; Euripides habe sich ja den Tadel des Aristoteles dadurch zugezogen, dass sein Chor überhaupt nur *spreche!* Und nun vollends die textlich unsichere Stelle! Hatte man bisher zu *τοῖς δὲ λοιποῖς διδόμενα*, das er natürlich festhält, entweder „*Schauspielern*“ oder „*Dichtern*“ ergänzt, so gelangt Castelvetro schliesslich zu der unwahrscheinlichsten Ergänzung, wenn er „*Chören*“ vorschlägt. Nach seiner Interpretation würde sich also folgender Wortlaut ergeben. „Die Dinge, welche den übrigen Chören zugestanden werden, gehören zu einem *anderen* — *ἄλλου ἐ da supplire*, meint Castelvetro; bei Aristoteles steht es erst bei *τραγῳδίας* — dramatischen Stoff oder einer anderen Tragödie.“ Ferner: der Gebrauch solcher Zwischenlieder werde von Aristoteles u. a. schon deshalb verpönt, weil er nicht sehr alt sei, indem er nicht über seine Zeit hinaufreiche. (!)

Durch Knappheit und zum Teil auch durch richtige Auffassung[1]) mutet uns dagegen der ebenfalls italienisch geschriebene, nur fünf Jahre jüngere Kommentar des Piccolomini an (1575). Der Chor, so meint er, äussere sich entweder durch den Mund seines Sprechers oder im gemeinsamen Ge-

---

lich gerät er hier und da mit dem alten Philosophen selber in bitteren Streit, wenn nämlich in das System, das er sich auf Grund einer gewissen Anzahl von aristotelischen Äusserungen gebildet hat, irgend ein schlichter, klarer Satz des Stagiriten nicht passt.“

[1]) Noch günstiger spricht sich Otto (l. c. p. XXIII) über Piccolominis Übersetzung der Stelle aus, welche zur Aufstellung des Gesetzes von der Einheit der Zeit Anlass gegeben hat; sie „ist durchaus objektiv und greift also der Auslegung in keiner Weise vor“.

sange, in beiden Fällen habe er nur *eine* Aufgabe — also auch Piccolomini scheidet nicht die drei Bestimmungen des Aristoteles — sich von dem *Ziele* des Stückes — *proposito* — nicht zu entfernen.[1]) Hierbei wird man an des Victorius Ausdruck „*ad finem perducere*“ erinnert, doch nur, um sogleich enttäuscht zu werden: denn als Mittel zu diesem Zwecke gibt Piccolomini an: raten, trösten, aufmuntern u. s. w. kurz „etwas, was die Hauptpersonen der Handlung betrifft“.

Die verderbte Stelle ist in den *Annotationi* nicht eingehend besprochen. Aus seiner Übersetzung geht aber hervor, dass er, wenn wir *διδόμενα* in Kauf nehmen, sie wohl am besten von seinen Zeitgenossen erfasst hat. Er sagt nämlich: „Bei vielen Anderen scheint es, dass Alles das, was dem Chor zugestanden wird, nicht mehr (d. h. also: ebensowenig) zu diesem Stücke gehört, als zu einer anderen Tragödie.“ Auch den Rest der Stelle deutet er mit richtigem Verständnisse.

Als letzter der Aristoteleskommentare sei hier derjenige des Paolo Beni aus Gubbio besprochen, welcher, erst 1613[2]) verfasst, insofern unser Interesse verdient, als er am Schlusse der Besprechung unserer Stelle noch eine sehr charakteristische Äusserung über die Chorpoesie überhaupt thut. Durch seine Auffassung der Aristotelischen Vorschrift dagegen bedeutet er dem Victorius gegenüber auf keinen Fall einen Fortschritt. Die Abhängigkeit von dem letzteren geht sogar so weit, dass er ihm nicht nur die Gedanken, sondern sogar die Worte entlehnt; finden wir doch bei ihm das *ad exitum perducere* wieder, das er in allen Farben schillern lässt, als: *fabulam peragere, promovere, urgere*. Aber ganz deutlich geht aus seinen Worten hervor, dass er nur den jeweiligen materiellen Inhalt dabei im Auge hat und nicht ahnt, dass der Chor auch zur Förderung der tragischen Wirkung im Sinne des Aristoteles mitarbeiten könne.

Warum die Euripideischen Chöre hinter denen des Sophokles zurückstehen sollen, ist ihm unerfindlich: „*obscurè*“, bemerkt er in lakonischer Kürze. Dafür untersucht er mit

[1]) S. Anhang Nr. VIII, p. 137.

[2]) Benutzt wurde eine spätere Ausgabe vom Jahre 1624, s. Anh. Nr. IX (p. 137 ff.).

um so grösserer Umständlichkeit, inwiefern der Chor nur als ein Schauspieler aufgefasst werden könne. Doch auch hier gelangt er zu einem *non liquet* und schliesst seine Untersuchungen mit dem Satze ab: „Was man davon halten soll, mögen bessere Kenner sorgfältiger erwägen."

Wie erstaunen wir aber, noch das folgende *Ceterum censeo* zu vernehmen: „Ich für meinen Teil bin der Ansicht, dass im antiken Drama gar manches liegt, was nicht sowohl der Wahrscheinlichkeit, dem Anstande und dem Nutzen der Zuschauer entspricht oder mit dem gesunden Verstande vereinbar wäre, als vielmehr dem masslosen Pöbel wohl behagt. Sicherlich war es mehr auf den Kitzel von Aug und Ohr berechnet, als auf die richtige Belehrung und Tugend, wenn sie angesichts der ernsten Dinge tanzten, mit verschiedenen Gestikulationen einherschritten und ihre Stimme in mannigfachem Gesange ertönen liessen."

Damit ist vom Standpunkte der Kritik nichts anderes ausgesprochen als die Bestätigung des Todesurteiles über den Chor, welches vom Publikum und von den schaffenden Dichtern bereits vor einer Reihe von Jahren verhängt worden war.[1])

V. Die Kunsttheorie des XVI. Jahrhunderts und der Folgezeit.

Der Übergang von den poetischen Gesetzgebern des Altertums und ihren Erklärern zu den Theoretikern des 16. Jahrhunderts wird vermittelt durch mehrere Humanisten, deren Poetiken in ziemlich starkem Abhängigkeitsverhältnisse zu Aristoteles und Horaz stehen.

Während wir in der in lateinischen Versen verfassten Poetik Vidas (1527) überhaupt keine Erwähnung des Chores finden, und derselbe auch von Pigna (1554) nur im Vorübergehen gestreift wird,[2]) indem dieser einmal sagt, der Chor solle eine einzige dramatische Person sein, und an

[1]) S. u. p. 20.

[2]) *I Romanzi* etc., s. Anh. Nr. X, p. 138.

anderer Stelle, er passe überhaupt nur für die Tragödie und nicht für die Komödie, dürfe nur reiflich überlegte Dinge aussprechen und müsse daher von durchaus ernstem Charakter sein, bietet uns die lateinische Poetik Minturnos (1559) eine eingehende Besprechung.[1]) Hier sind dramaturgische und bühnentechnische Fragen bunt durcheinander gewürfelt; das zeigt bis zu einem gewissen Grade schon seine Disposition. Die Aufgabe des Chores, so sagt er, sei eine dreifache: die der Fortbewegung, des ruhigen Verharrens auf dem Platze, und die der Trauer; erstere findet bei dem Einzuge des Chores statt, die zweite in der festen Stellungnahme in der Orchestra; die Trauer endlich tritt ein, wenn die „ganze übrige Handlung" von Trauer erfüllt ist, doch „auch sonst vielfach". Ferner finden wir bei ihm die Forderung ausgesprochen, dass der Chor seine Worte während des Aktes an die Schauspieler, nach deren Abtreten aber an die Zuhörer richten solle, sowie Angaben darüber, dass derselbe in Halbchöre geteilt wurde und wie diese sich zu einander und zu den Schauspielern verhielten. Dass übrigens dem Minturno des Aristoteles Poetik in der *vulgata editio*[2]) des Paccius oder, was noch wahrscheinlicher ist, in dem mit Paccius' Übersetzung ausgestatteten Kommentare des Robortellus vorgelegen ist, geht aus seinen Worten an mehreren Stellen hervor. So sagt er einmal: „Der Chor streitet mit als Helfer", und zwar gebraucht er hier — wie Paccius und nach ihm Robortellus, *concertat* und gleich darauf *concertatio:* „und handelt gewissermassen wie irgend einer der Schauspieler"; ja er sagt sogar, dass Sophokles hierin mehr gelobt werde als Euripides. Dann verstummt die Stimme des Stagiriten oder vielmehr die seiner Kommentatoren, und Minturno predigt nun weiter im Tone des Robortello und des Horaz, dessen hierher gehörige Verse er sogar schon früher im Wortlaut mitgeteilt hat. Der Chor, welcher die Ansicht des Dichters vertrete (*quasi authoris personam suscipiat*), solle loben, tadeln, schelten, ermahnen u. s. w., über-

[1]) *De Poeta, Liber* III, s. Anh. Nr. XI. p. 138.
[2]) Cfr. Beni, a. a. O. *Cap.* XIII. *particula* XCVI.

haupt jede Art von Tugend in Schutz nehmen (*omne denique virtutis genus tueatur*); und schliesslich: seine eigentliche Thätigkeit bestehe im Gesange und nicht in der Darstellung, wenn auch seine Lieder immer im engsten Zusammenhange mit der Handlung bleiben sollen.

Dieselben Gedanken finden wir, wenn auch nicht in der gleichen Weitschweifigkeit, noch in einem anderen Werke Minturnos niedergelegt, nämlich in seiner vier Jahre später in italienischer Sprache veröffentlichten Arte Poetica (1563). Besonderes Gewicht ist auch dort auf die schon oben erwähnten drei Hauptaufgaben des Chores gelegt.[1])

Dass Scaliger[2]) in seiner nur zwei Jahre jüngeren Poetik (1561) nicht besonders tiefe Studien über den tragischen Chor gemacht hat, ist ihm schon von Faguet vorgeworfen worden. Gleichwohl wäre es unbillig, Scaligers Worte, der Chor sei der Teil zwischen einem Akte und einem anderen, als seine Definition des Chores auszugeben. In dem ersten Buche nämlich, das er *Historicus* betitelt, und in dem er lediglich die geschichtliche Entwicklung der einzelnen Dichtungsarten bespricht, hat er auch den Chor berührt und mit jener Bemerkung nur kurz dessen Stelle innerhalb der Tragödie angedeutet. Seine eigentliche Anschauung hat er dagegen in dem *Idea* betitelten dritten Buche eingehender, wenn auch nicht sehr originell dargelegt. Der Stoff des Chores, so sagt er hier, solle immer dem Ideenkreise des Stückes entnommen sein (*ducatur ex idea argumenti*), und das sei dem Euripides besser als dem Sophokles gelungen.

Dann folgt eine echt horatianische Aufzählung allerlei vortrefflicher Handlungen, welche der Chor vollbringen solle: trösten, trauern, tadeln, prophezeien, bewundern, urteilen, ermahnen, lernen, hoffen, zweifeln. Wenn somit Scaliger auch keine bahnbrechenden Neuerungen hervorgerufen hat, so ist er doch in seinen Anschauungen ein echtes Kind seiner Zeit gewesen.

Ein letzter Blick auf diese lateinisch schreibenden Theore-

[1]) *Text*, s. Anh. Nr. XII, p. 139.

[2]) *Poetices Libri Septem* etc., s. Anh. Nr. XIII, p. 140.

tiker belehrt uns, dass Viperanus[1]) in seiner Poetik (1579) bloss eine Reihe historischer, bühnentechnischer und metrischer Bemerkungen über den Chor im Drama im allgemeinen, und in der Tragödie im besonderen bietet; wo es sich um die dramatische Stellung des Chores handelt, überlässt er das Wort dem Horaz, dessen bekannte Stelle über den tragischen Chor citiert wird, worauf noch einige Erörterungen über die Chormusik folgen.

Die Italiener, welche zu den bisher betrachteten Philologen das Hauptkontingent stellten, haben sich dagegen mit rein ästhetischen Untersuchungen über den tragischen Chor nicht sehr intensiv befasst, soweit dies aus den dem Verfasser[2]) vorliegenden Poetiken zu ersehen ist, bei welcher Gelegenheit die Bemerkung gestattet sei, dass weder Trissino,[3]) noch Bernardo Tasso,[4]) noch endlich Torquato Tasso[5]) des Chores überhaupt Erwähnung thun. Während Daniello (1536) sich als treuen Anhänger des Horaz dadurch erweist, dass er vom Chore verlangt, er solle Nüchternheit, Gerechtigkeit, Frieden u. s. w. empfehlen, bespricht die uns in ziemlich verstümmelter Form überkommene Poetik Giraldis[6]) in bunter Reihenfolge metrische, bühnentechnische und verschiedene andere Fragen, die zwar den Chor betreffen, aber weder ein eigentliches System des Chores, noch auch eine Definition geben. Und auch Patrici (1586), der dem Chore das ganze neunte Buch seines Werkes[7]) widmet, gibt nichts über die Stellung des Chores innerhalb der Tragödie an, sondern handelt von dem Ursprunge des Wortes Chor, der Chormusik, von Festchören etc.

Wie wenig auch von den französischen Theoretikern des 16. Jahrhunderts zu erwarten sei, ist bereits im Vorworte

[1]) *De Poetica libri tres* etc., s. Anh. Nr. XIV, p. 140.

[2]) Nicht zugänglich waren ihm die Poetiken von Valla (1498) und Varchi (1549).

[3]) *La Poetica.* Venedig. s. a. (1563?).

[4]) *Ragionamento della Poesia.* Vinegia. (1562) 1612. 4°.

[5]) *Discorsi dell'Arte Poetica.* 1564. (in: *Le Prose Diverse*, ed. Cesare Guasti. *Firenze.* 1875. 8°.)

[6]) a. a. O. Parte Seconda.

[7]) *Della Poetica* etc.

angedeutet worden;[1]) immerhin sind wir überrascht, wenn wir finden, dass aus der stattlichen Anzahl der französisch geschriebenen Poetiken des 16. Jahrhunderts und der nächstfolgenden Zeit überhaupt nur vier und auch diese nur ganz summarische Erörterungen dem Chore widmen.[2])

[1]) Cfr. noch Faguet. *La tragédie* I. p. 24, 27; und Egger, a. a. O. I. vol., XIVe leçon. p. 331. Wenn Rosenbauer, *Die poetischen Theorien der Plejade*. p. 86 sagt: „Auch darüber wurde im Kreise der Plejade verhandelt. ob der Chor in der Tragödie nötig sei oder nicht", so erwartet man für diese Behauptung aus zwei Gründen ein anderes Beispiel als das des Grevin; denn dieser kann ja doch streng genommen nicht zu den Dichtern der Plejade gezählt werden. wenn er auch ihrer Richtung angehört; und dann hat gerade er das Bedürfnis des tragischen Chores nach antikem Muster verneint, woraus, da er als einziges Beispiel bei Rosenbauer angeführt wird. der falsche Schluss gezogen werden könnte. dass die Dichter der Plejade den Chor aus der Tragödie hätten ausscheiden wollen. Gerade das Gegenteil ist der Fall; denn Dichter sowohl wie Theoretiker rechnen mit dem Chore als einem gegebenen Faktor und Grevin selbst wagt es ja nicht einmal. ihn zu verbannen. sondern sucht nur nach einer dem Geschmacke des Publikums mehr zusagenden Form für denselben.

[2]) In folgenden Poetiken des 16. Jahrhunderts. welche von dem Verfasser auf der *Bibliothèque Nationale* und anderen Bibliotheken von Paris eingesehen wurden, ist der Chor überhaupt nicht behandelt: 1) Fabri, *Le grant et vray art de pleine Rhetorique.* Rouen. 1521. 4°. 2) Du Bellay, *La Deffence. et Illvstration de la Langue Françoyse.* P. 1549. 8°. 3) Sibilet, *Art poetique.* P. 1555. 8°. 4) Foclin, *La Rhetorique Françoise.* P. 1555. 8°. 5) Fontaine, *Quintil svr le premier livre de la Defence et Illustration de la langue Françoyse.* P. 1555. 8°. 6) Ronsard, *Abrege de l'Art Poëtique François.* Paris. 1565. 8°. 7) Ronsard, *Les Quatres Premiers Livre* (sic) *de la Franciade.* P. 1572. (ed. Marty-Laveaux. P. 1890. 8°.) 8) De la Taille, *La Maniere de Faire des Vers.* P. 1580. 8°. 9) Des Accords, *Particulieres observations sur les vers François.* P. 1585. 8°. 10) Deimiers *L'Academie de l'Art poetique.* P. 1610. 11) La Mesnardiere, *La Poëtique.* P. 1639. 8°. 12) Gournay, *Les Advis, ou les Presens.* 1641. 8°. 13) Anonym, *Remarques sur la Langue Françoise.* P. 1647. 8°. 14) Colletet. *L'Escole des Muses.* P. 1652. 8°. 15) Colletet, *L'Art Poëtique.* P. 1658. 8°. 16) Colletet, *Traitté de la Poesie Morale et Sentencievse.* P. 1658. 8°. 17) Anonym, *Parterre de la Rhetorique* Fr. P. 1659. 8°. 18) Lancelot. *Quatre Traitez de Poësies Latine, Françoise. Italienne, et Espagnole.* P. 1663. 8°. 19) Ménage,

Peletier (1555) verlangt vom Chore, dass er auf Seite des Dichters stehe, eine sentenzenreiche Sprache führe, die Götter fürchte, die Laster tadle, die Bösen bedrohe, zur Tugend ermahne, und das alles solle er kurz und entschlossen thun. [1])

Der letzte Zusatz, die einzige neue Bestimmung über den Chor, ist Peletiers eigenste Erfindung. Denn dass der Chor sich besonderer Kürze zu befleissigen habe, geht weder aus Aristoteles' Poetik noch aus der des Horaz, noch auch aus den Stücken des Sophokles hervor — von denen des Aeschylus gar nicht zu reden.

Alles Übrige dürfte am ehesten dem Horaz oder möglicherweise auch dem Robortellus entlehnt sein. Auf ersteren kann nämlich die Forderung, dass der Chor den Standpunkt des Dichters zu vertreten habe, zurückgeführt werden, wenn man sich daran erinnert, dass im 16. Jahrhundert an jener Stelle statt *actoris partes* auch *authoris partes* [2]) gelesen wurde.

Nächst Peletier muss dann Grevin (1562) erwähnt werden, der von allen Dichtern der Renaissance zuerst eine Spur von der Kenntnis der Aristotelischen Poetik und zwar in dem seiner Tragödie *La Mort de Cesar* vorausgeschickten *Discours sur le Théâtre* [3]) zeigt und gerade zehn Jahre, nachdem die erste Tragödie nach klassischem Muster gedichtet war, die Abneigung der Franzosen gegen den gesungenen Chor dokumentiert. Wenn er daher im Gegensatze zu den Griechen und Römern statt eines solchen Chores in seiner Tragödie die Soldatengruppe einführe, welche *unter sich* Zwiesprache

Observations. P. 1666. 8° (in Malherbes *Poësies*). 20) Richelet. *Versification Françoise.* P. 1671. 8°. 21) Rapin. *Réflexions sur la Poétique d'Aristote.* P. 1674. 8°. 22) Lamy, *De l'Art de Parler.* Paris. 1675. 8°. 23) Vavasseur, *Remarques sur les Nouvelles Réflexions Touchant la Poétique.* P. 1675. 24) Mourgues, *Traité de la Poësie Françoise. s. l.* 1697². 8°. 25) Chalons, *Régles de la Poésie Françoise.* P. 1726.

[1]) *L'Art poét.*, p. 72. — Text, s. Anh. Nr. XV, p. 140.

[2]) Pigna, *Poetica Horatiana*, cap. XXXIX.

[3]) Z. T. abgedruckt in Du Méril. *Études* etc., p. 173. — Text, s. Anh. Nr. XVI, p. 141.

halte, so habe er gehofft, dadurch dem französischen Geschmacke eher zu entsprechen.

Abermals in einer Vorrede zu einer Renaissancetragödie finden wir weitere Ausführungen über den Chor. Jean de la Taille hat seinem *Saul le Furieux* (1572) eine Abhandlung, betitelt *De l'Art de la Tragédie*, vorausgeschickt und dort[1]) unter anderem auch verlangt, dass der Chor, eine Vereinigung von Männern oder Frauen, am Ende der Akte sich über die vorausgegangene Handlung unterhalte, auch jenes System des Verschweigens und Bittens übe, welches wir schon aus Horaz kennen und schliesslich, dass er das jeweilige materielle Interesse wach erhalte, indem er nicht zu lange bei dem Anfange verweile, sondern auf den raschen Verlauf der Handlung hinarbeite. Dies im einzelnen auszuführen, würde ihn zu weit ablenken, er verweise nur noch auf Horaz und besonders Aristoteles, der seine Gedanken mit grosser Feinheit dargelegt habe.

Dort allerdings suchen wir vergebens nach solchen Rezepten; würde es doch dem Wesen des Chores, als des Vertreters des lyrischen Prinzips in der Tragödie, geradezu zuwiderlaufen, wenn er thätlich in die Handlung eingreifen wollte, und anders lässt sich doch das «*deduire la Tragedie vers le milieu ou la fin*» des Jean de la Taille nicht auffassen.

Zu einer Zeit endlich, wo die Chorpoesie schon im Absterben begriffen war, sah Daigaliers (1598) die Aufgabe des Chores[2]) darin, dass er darüber spreche, was sich während des Aktes zugetragen habe, dass er immer die Wahrheit des betreffenden Ereignisses darlege, das dargestellte Unglück beweine und hohe Thaten preise. Ähnliches hatte ja auch schon Horaz verlangt, nur mit noch grösserer Ausführlichkeit. Auch werden seine diesbezüglichen Verse zum Überfluss von Daigaliers citiert. Betreffs der Anwendung von Chorgesängen unterscheiden sich seine Anschauungen von denen mehrerer seiner Zeitgenossen, in erster Linie von

[1]) Blatt 3b. a. 4a. — Text, s. Anh. Nr. XVII, p. 141.

[2]) *L'Art Poétique, L. V. Ch. VII.* — Text, s. Anh. Nr XVIII. p. 142.

Scaliger, der sein *pars inter actum et actum* an jener Stelle sofort durch eine „*tutior definitio*“ modifiziert hatte: (*pars*) *post actum*. Er behauptet nämlich, jeder Akt habe seine Chöre am Ende, mit Ausnahme des 5. Aktes [1]) und wenn er selbst in zwei seiner Tragödien [2]) dagegen verstossen habe, so bekenne er seinen Irrtum, er sei eben auch von anderen dazu verleitet worden; wenn aber vollends Garnier so weit gehe, dass er Chöre auch während der Akte singen lasse, und dadurch dem Chore seinen Charakter als Grenzstein zwischen den Akten entziehe, so müsse er zu dieser offenbaren Verletzung jener Grundregel sicher einen triftigen Grund gehabt haben.

In metrischer Hinsicht sei jede Art von *vers adoniques* zulässig; doch sei in einem und demselben Chorliede immer dasselbe Versmass beizubehalten: er selbst sei sogar so weit gegangen, dass er in einer und derselben Tragödie für alle Chöre immer das gleiche Metrum gebraucht habe.

Schliesslich dürfte vielleicht als dem 16. Jahrhundert angehörig, obwohl erst 1605 veröffentlicht, der *Art poétique* [3]) des Vauquelin de la Fresnaye angeführt werden, welcher aber nichts weiter gibt als eine paraphrasierte Übersetzung der wohlbekannten Stelle des Horaz.

Noch geringer als im 16. Jahrhundert sind die Andeutungen über den Chor, welche wir bei den französischen Theoretikern der Folgezeit finden. In seiner zuerst von

[1]) l. c. Livre I. cap. IX. s. Anh. A. Nr. XIII. p. 140. Man sieht, dass über die Frage, ob nach dem V. Akte noch ein Chorgesang folgen dürfe oder nicht, unter den Theoretikern des 16. Jahrhunderts keine Übereinstimmung herrschte. Bei Aristoteles 1452 b. cap. 12. heisst es von der *Exodos*, sie sei derjenige ein Ganzes bildende Teil der Tragödie, auf welchen kein (eigentl.) Chorgesang mehr folge. Diese Definition findet in den meisten Stücken der griechischen Tragiker und in allen Stücken Senecas Anwendung. Weiteres s. bei Cloetta a. a. O. I., p. 57 ff.

[2]) Beauchamps, *Recherches* II. p. 35 führt unter seinem Namen überhaupt nur zwei Stücke auf: *Le Martire de S. Sebastien* und *Les Horaces*. Paris. 1596. in 12°. (David le Clerc.)

[3]) *Livre second*, V. 467—486. s. Anh. Nr. XIX. p. 143.

Arnaud[1]) eingehend besprochenen Abhandlung vom Jahre 1630 bedauert Chapelain die Unterdrückung der Chöre und fordert deren Wiedereinführung.

Anders Corneille, welcher vom Chore nur mehr als von einer dem Altertume angehörigen Einrichtung spricht.[2]) Er sagt, der Chor habe als Schauspieler an der Handlung teilgenommen, wenn er sprach; dies habe er aber nur durch den Mund eines Einzelnen gethan, damit er von den Hörern verstanden werde; wenn alle Choreuten sich zugleich äusserten, so sei dies nicht möglich, besonders wenn (wie dies bei gemeinschaftlicher Äusserung immer der Fall gewesen sei) gesungen werde. Weitere Aufschlüsse über die Thätigkeit des Chores in dem Organismus der Tragödie sucht man aber vergeblich in den drei Abhandlungen über die Tragödie und in den einzelnen *Préfaces*.[3])

Racines eigenartige und glückliche Verwendung des Chores ist bereits von mehreren Seiten besprochen worden,[4]) so dass wir hier auf diesen Punkt nicht näher einzugehen brauchen.

D'Aubignacs Ansicht 1669) lässt sich dahin zusammenfassen, dass der Chor nicht nur zur Einhaltung der Einheit des Ortes, sondern auch zur Beobachtung der Einheit der Zeit Veranlassung gegeben habe; denn es sei doch für den Zuschauer ganz unglaublich, dass eine so grosse Anzahl von Menschen eine längere Zeit als etwa einen Tag an einem und demselben Orte zubringe. Ja sogar zum engeren Zusammenhange der Handlung trage der Chor bei, eine Behauptung, die er allerdings im einzelnen zu beweisen unterlässt.

---

[1]) *Théor. dram.* etc. S. 139 ff. — Vgl. auch Dannheisser in der Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1892. XIV, 17.

[2]) *Premier Discours. De l'Utilité et des Parties du Poëme Dramatique*, Œuvres I, 10—51.

[3]) Auch in der trefflichen Arbeit von J. Lemaitre, *Corneille et la Poétique d'Aristote*. P. 1888. 8° (cf. Litteraturbl. 1891. Nr. 22), findet dieser Punkt keine Besprechung. Vgl. noch Benoist, Les théor. dram. etc., S. 327—374.

[4]) Houben, *der Chor in den Trag. Racines*. Düsseldorf. 1894. (cf. Gymnas. XIII. Nr. 9 und 10). Vgl. auch Herrigs Archiv XLVI. 24 ff., LXIV, 257.

Ausserdem ist nach seiner Ansicht der Chor auch die Veranlassung dazu gewesen, dass die Alten es vermieden, jemanden auf offener Bühne töten zu lassen; denn, sagt er, dies wäre ja in Gegenwart so vieler Personen nicht möglich, da diese dem Gefährdeten doch sicherlich zu Hilfe kämen. [1])

Wie wir aber schon hervorgehoben haben, berühren alle diese Punkte nicht das Wesen des Chores; sie sind vielmehr nur die Folge seiner Existenz.

Lamy (1668) meint, dass man zu seiner Zeit zwischen den einzelnen Akten die Bühne leer lasse, „um die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht zu sehr anzuspannen.“ [2]) Das Gegenteil zu sagen, wäre richtiger gewesen; denn die Chöre wurden sicher nicht abgeschafft, weil sie zu nervenerregend waren.

Ferner sieht Dacier (1692) in den Mitgliedern des Chores nur Zuschauer der Handlung, allerdings daran interessierte Zuschauer. [3]) Besondere Erwähnung verdient seine Bemerkung, dass der Chor die Veranlassung zur Beobachtung der Einheit des Ortes sei, welchen man nicht habe wechseln können, da bei der fortwährenden Anwesenheit einer so vielköpfigen Menge die Handlung sich nicht im Innern der Häuser abspielen konnte, sondern einen grossen Schauplatz unter freiem Himmel erforderte. Im Übrigen stimmt Dacier so ziemlich mit Horaz überein; zur Erklärung von *συναγωνίζεσθαι* sagt er, der Chor müsse auf den Abschluss der jeweiligen Handlung hinarbeiten; also von einer Teilnahme des Chores an dem Streben nach der Erreichung der höchsten Ziele der Tragödie ist auch hier keine Rede.

Immerhin aber hat der an und für sich ansprechende, wenn auch das Wesen des Chores nicht eigentlich berührende Gedanke Daciers (betreffs der Einheit des Ortes) anregend gewirkt. [4])

---

[1]) Livre 3e. — Hinsichtlich der Bedeutung d'Aubignacs als Theoretiker vergleiche man die eingehenden Ausführungen Arnauds in dessen *Théories dramatiques au XVII*e *siècle.* Par. 1888.

[2]) *Nouvelles Réflexions* etc. Chap. VII. Text s. Anh. Nr. XX. p. 143.

[3]) *La Poétique d'Aristote. Remarques sur le Chap.* XIX.

[4]) So z. B. wohl auf Lessing, was seinen Erklärern Cosack (Materialien p. 268) und Schröter-Thiele (Lessings Hamb. Dram. p. 269) entgangen ist.

Was dagegen der Chor innerhalb des Dramas zu thun habe, ist eine Frage, die von D'Aubignac und Dacier ebensowenig beantwortet worden ist, wie von den Kritikern des 18. Jahrhunderts: Du Bos (1719),[1]) Marmontel (1763)[2]) und Batteux (1771)[3]): denn auch der letztere ist nur im stande, die von Horaz verlangte Thätigkeit des Lobens und Tadelns dadurch zu erklären, dass das Publikum, welches der Chor darstelle, ja gewöhnlich diese Praxis übe.[4])

Hatte aber in Frankreich ursprünglich das Vorhandensein des Chores als das wesentlichste Merkmal einer nach antikem Vorbilde gearbeiteten Tragödie gegolten, und war er fast immer, selbst bei keineswegs antiken, sondern sogar romantischen Stoffen und bei manchen im Mysterienstile geschriebenen Stücken beibehalten worden,[5]) so hatte der gesunde Geschmack der englischen Dichter sich von Anfang an dieses Beiwerkes begeben; nicht als ob der Name Chor bei ihnen überhaupt nicht zu finden wäre. Aber das, was auf der englischen Bühne als Chor bekannt war, hatte mit dem antiken kaum mehr als den Namen gemein.

So gleich der aus vier weisen Männern bestehende Chor der ersten klassischen Tragödie *Ferrex and Porrex* (1561). Er moralisiert nach jedem Akte über das kurz vorher Dargestellte und erklärt sodann die *dumb shows*, zeigt aber keine Zugehörigkeit zu den handelnden Personen, sondern macht vielmehr den Eindruck einer Art Abstraktion der Weisheit.[6])

In noch höherem Grade gemahnt der Chor in *The Rare Triumphs of Love and Fortune*, durch solche Personifizierung von Abstrakten eher an Gestalten der alten Moralitäten als an den antiken Chor. Zudem umfasst seine Zahl nur drei, obendrein noch

[1]) *Réflex. Crit. Par. 1719.* 2 Bde. 8°.

[2]) *Poëtique Françoise. Paris.* 1767. 8°.

[3]) *Les Quatre Poëtiques* etc. *Paris.* 1771.

[4]) ibid. vol. I. p. 91.

[5]) Cfr. Otto. l. c. Einl. p. XXXVII f., wo z. B. folgende Stücke aufgeführt werden: *Aconbar ou la Loyauté*, das in Kanada spielt, von J. du Hamel. 1586; *L'Ecossaise* von Montchrestien; *Hist. Tragique de la Pucelle de Dom Remy. Nancy.* 1581; *Saint Jacques* von B. Bardou. Limoges. 1596. etc.

[6]) Smith. Einl. zum *Gorboduc*, p. XII f.

verschieden charakterisierte Personen, während der Chor in Kyds *Spanish Tragedy* nur aus zwei, in *Locrine* sowie in Shaksperes *Henry the Fifth* gar nur aus einer Person besteht.[1])

Die Folge der kümmerlichen Pflege des Chores in den Tragödien war es natürlich, dass auch die Theorie sich selten eingehend damit befasste. Von den dem Verfasser zugänglichen[2]) englischen Poetiken des 16. Jahrhunderts verlieren die von Sidney und Webbe[3]) überhaupt kein Wort über den Chor, während Puttenham[4]) nur ganz kurz von einem besonderem Platze für die Musiker und *Sänger* spricht, die für die „Erholung und Unterhaltung" der Zuschauer in den Zwischenakten zu sorgen hätten, und Goulston[5]) in seiner kommentierten Ausgabe von Aristoteles' Poetik sich ungefähr auf den Standpunkt des Italieners Victorius stellt, wenn er das συναγωνίζεσθαι mit *„una contendere"* übersetzt und durch *„quo fabula ad finem veniat"* erklärt.

In Deutschland setzt die ernste literarische Kritik erst mit dem 18. Jahrhundert ein,[6]) und zwar findet sich eine halbwegs eingehende Besprechung über den Chor zuerst bei Gottsched (1730). Bei ihm[7]) wird die Tragödie *„äusserlichem Ansehen nach in zweyerley Stück* geteilt. *Nemlich in das, was gesungen, und in das, was nur gesprochen wurde."* Das, was gesungen wurde, war der Chor; dieser Chor war *„auch sonst als eine spielende Person"* thätig, indem *„der Corypheus oder Führer*

[1]) Koch. *Ferrex und Porrex*, p. IX ff.

[2]) Nicht zugänglich waren Wilson's *Art of Rhetorik* 1553, und Fraunce's *Arcadian Rhetoric 1588.*

[3]) Sidney. *Apology*, und Webbe, *A Discourse of English Poetrie.* London. 1586. 8°. (in Arber's Reprints. 1870).

[4]) *The Art of English Poesie*, Lib. I. Chap. XVII.

[5]) Kap. 18. p. 108.

[6]) Für die ältere Zeit vgl. man Borinski. l. c. p. 220 ff.

[7]) *Versuch* etc. II. Teil, 10. Hauptstück, § 7. — Opitz. *Buch v. d. deutschen Poeterey.* Breslau. 1624, ed. W. Braune. Halle. 1876. 8°; und Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Zürich. 1740. 2 Bde. 8°, bieten für die Chortheorie keine Ausbeute; ebensowenig Engel, *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten.* Berlin und Stettin. 1804². 8°, und Eschenburg. *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste.* Berlin und Stettin. 1805.³ 8°.

desselben im Namen aller Übrigen redete. Doch war freylich das Singen die vornehmste Pflicht des Chores.“[1]) Dass Gottsched bei Horaz in die Schule gegangen war, offenbart sich an jener Stelle, wo er sich über die Thätigkeit des antiken Chores äussert. *„Er stimmte solche moralische Betrachtungen, Gebete, Lobgesänge an, die sich zu der unmittelbar vorausgehenden Handlung schicketen“*,[2]) und obendrein führt er noch die drei ersten den Chor betreffenden Verse aus Horazens Poetik an. Von der Feinheit seines poetischen Empfindens gibt er uns schliesslich eine klassische Probe, wenn er eine Parallele zieht zwischen dem durch den Chor hergestellten Zusammenhange der einzelnen Akte und den *„Allerlei lustigen Stücken, welche bei uns die Musikanten“* spielen, oder gar dem Tanze, der zwischen den einzelnen Aufzügen aufgeführt werde.[3])

Dass Lessing nicht allzu hoch vom Chore der griechischen Tragödie dachte, wurde bereits erwähnt.[4]) Nach ihm war derselbe in der Hand der tragischen Dichter nur eine Veranlassung zur Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit. Wenn wir aber unseren Blick zurücklenken auf das bereits durchstreifte Gebiet, so begegnen wir demselben nur noch weiter ausgesponnenen Gedanken bereits bei älteren (französischen) Kritikern, bei Dacier und sogar schon früher bei D'Aubignac. Die Annahme, dass Lessing nicht der Vater dieses Gedankens sei, sondern vielmehr auf der Fährte der Franzosen wandele, liegt nahe, ja sie gewinnt sogar an Wahrscheinlichkeit, wenn wir uns seine genaue Bekanntschaft mit den französischen Kritikern, wie Du Bos und Dacier, vor Augen halten.

VI. Schiller und seine Kritiker.

Seitdem der Chor im 16. Jahrhundert wenig Glück sowohl in der Aufnahme von seiten des geniessenden Publikums, als auch in der Handhabung von seiten der schaffenden

[1]) *Versuch* § 8.
[2]) ibidem § 4.
[3]) *Versuch* § 9.
[4]) S. o. p. 24[4].

Dichter gefunden hatte, konnten nur solche Geister, welche sich im Vollbesitze ihrer poetischen Kraft von den Zeitgenossen anerkannt wussten, den Versuch wagen, das exotische Gewächs in ein anderes Klima zu verpflanzen. Werden aber sonst Anregungen führender Grössen von den mitlebenden Künstlern beifällig begrüsst, so gelang bei dem Chore eine Acclimatisierung niemals; im besten Falle blieb er vielmehr stets nur eine von kundiger Hand gezogene Treibhauspflanze. Ja es erschien sogar nicht unnötig, ihren Anbau durch besondere Empfehlungen ihres Wertes zu rechtfertigen. — Unzweifelhaft wäre es für die vorliegende Frage von hohem Interesse, die Anschauungen unseres bedeutendsten Dramatikers über diesen Punkt zu hören, selbst wenn seine theoretischen und praktischen Versuche die Frage nicht so in Fluss gebracht hätten, wie dies thatsächlich der Fall war.

Schiller sprach schon in einem Briefe vom 29. Dezember 1797 einen Gedanken aus, welcher ihn sicherlich bei der Einführung des Chores auf der deutschen Bühne, wenn auch unbewusster Weise, beherrscht hat. Dort äusserte er, dass man dem Drama, welches *„durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen werde, durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht verschaffen müsse."* [1]) Seiner Ansicht nach könnte dies am ehesten *„durch Einführung symbolischer Behelfe"* geschehen, über deren Begriff er mit sich jedoch nicht recht ins Reine gekommen sei. Im direkten Anschlusse daran finden wir dann folgende Worte: *„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass sich aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt loswickeln sollte."* Demselben Gedanken begegnen wir auch in der Vorrede zur *„Braut von Messina"* [2]) u. z. als Schlussstein der Einleitung: *„Alles Äussere bei einer dramatischen Vorstellung steht diesem Begriffe entgegen — Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal, aber die*

[1]) *Briefwechsel mit Goethe* 1, 351.
[2]) Schiller. Werke, V. p. 349—360.

Handlung soll nun einmal real sein und der Teil das Ganze zerstören." Sonderbarerweise steht die direkt darauffolgende Besprechung über den Chor überhaupt nur durch einige überleitende Worte damit in Zusammenhang, ohne dass die Idee des Symbolischen je wieder in der ganzen Abhandlung auftauchte, von der Schiller doch augenscheinlich ausgegangen war. Darauf aber, dass dem *Dichter* Schiller der Gedanke des symbolischen Elementes wohl näher lag als dem *Theoretiker*, kommen wir noch weiter unten zu sprechen.[1])

Seine Ausführungen in der Abhandlung: „*Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie*" gipfeln in vier Hauptpunkten und sollen beweisen, dass der Chor dem neueren Tragiker noch weit wesentlichere Dienste leiste als dem alten Dichter. Denn *erstens* verwandele er die moderne gemeine Welt in die alte poetische; *zweitens* reinige er das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondere; *drittens* berechtige er den Dichter zur Erhebung des Tones und *viertens* bringe er, wie in die Sprache Leben, in die Handlung Ruhe.

Gegenüber dem zuerst geltend gemachten Gesichtspunkte ist es nicht uninteressant, zu beobachten, wie sich bei unserem grössten Dramatiker und unserem schärfsten Kritiker in dieser Hinsicht gewisse Berührungspunkte vorfinden. Schiller sieht nämlich in der Einführung des Chores *den* Vorteil, dass durch ihn das Unmittelbare — man ist fast versucht, die Öffentlichkeit des Verfahrens zu sagen — wiederhergestellt werde dadurch, dass die Handlung eben aus dem Inneren der Häuser heraus auf einen öffentlichen Platz verlegt werde. Die Örtlichkeit spielt aber vollends in Lessings Auffassung vom tragischen Chore mit die Hauptrolle. Lessing glaubte nämlich,[2]) wie schon D'Aubignac und Dacier,[3]) dass der Chor die Hauptursache für die Einhaltung der Einheit von Ort und Zeit gewesen sei; denn eine solche Menge Volkes könne sich doch nicht weiter von ihren Wohnungen

[1]) S. u. p. 37.
[2]) Werke. VI. 46. Stück.
[3]) S. o. p. 27.

entfernen, noch länger von zuhause wegbleiben, als man eben der blossen Neugierde wegen zu thun pflege. Nun aber der Unterschied: ist für Lessing diese Einheit — und somit auch der sie veranlassende Chor — eine Einschränkung, ein Zwang, mit dem sich die Alten mit grösserer, die Franzosen und die Italiener mit geringerer Gewandtheit abfanden, so ist gerade dieser Unterschied in der Beobachtung der Örtlichkeit und das damit zusammenhängende Institut des Chores für Schiller ein solcher Vorzug, dass er um seinetwillen den Chor wieder einführen möchte.

Bezüglich des zweiten Punktes sucht Schiller allerdings der Schwierigkeit, welche in der Trennung der Reflexion von der Handlung liegt, damit abzuhelfen, dass durch den Vortrag ersetzt werden solle, was dem Chore an sinnlichem Leben abgehe. Hier erhebt sich unwillkürlich die Frage, ob Schiller mit Recht in der Trennung der Reflexion von der Handlung einen Vorzug erkannt, sodann, ob er nicht bei der Beobachtung der Alten in einer *zufälligen* Thätigkeit des Chores — der Reflexion — irrtümlicherweise eine dem *Wesen* seiner Aufgabe zukommende Thätigkeit erblickt hat. Sicher ist ja, dass wir oft in den Chören der Alten Betrachtungen derart finden, wie sie Schiller zum Teil namentlich aufführt. Wenn es aber als unbestreitbar gelten kann, dass als Dichtungsgattung die Chorpoesie lyrischer Natur ist, so liegt es im Wesen der Sache, dass dem Chore der Ausdruck allgemeiner Reflexionen eher zukommt, als jeder anderen der mithandelnden Personen, da ja Reflexionen im Verlaufe einer Handlung nicht als förderndes, sondern eher als hemmendes Element erscheinen, in der Lyrik aber, wenn irgendwo in der Poesie, den geeignetsten Ausdruck finden. Es ist aber kein geringer Unterschied, ob man sagt, der Chor sei Träger der Reflexion, oder: der Chor äussere seine Gedanken in lyrischer Form, so dass, wenn Reflexionen überhaupt ausgesprochen werden müssen, sie dem Chore eher als einem in die Handlung verwickelten Schauspieler in den Mund gelegt werden können. Ob der Chor also reflektiert oder nicht, das hängt nicht von seiner Stellung als Chor ab, sondern von seiner Aufgabe, seine Ideen in lyrisches Ge-

wand zu kleiden. Dass die Reflexion aber nicht *bloss* dem Chore eigne, sondern auch von anderen Personen des jeweiligen Stückes ausgesprochen werden könne, wird Schiller gegenüber am besten durch die Auflösung des Chores und die Verteilung seiner Worte an verschiedene Personen bewiesen, wozu er an Körner schreibt: „Sie (die Dresdner Schauspieler) sollen mir das Stück spielen, ohne nur zu wissen, dass sie den Chor der alten Tragödie auf die Bühne gebracht haben." [1])

Am leichtesten gelingt es, sich mit Schiller bezüglich des dritten Punktes zu vereinbaren, wo er sagt, es werde durch die Einführung des Chores der Ton des Ganzen erhoben. Immerhin lässt sich darüber rechten, ob dieser Vorteil nicht zu teuer durch die Einführung einer stehenden Figur, wie sie ja der Chor im Altertum war, erkauft wird, und ob es nicht zweckdienlicher wäre, wenn der tragische Dichter diesen stilistischen Cothurn nur im geeigneten Momente bestiege, als fortwährend auf demselben einherzuwandern.

Wenn aber Schiller sagt, der Chor bringe Ruhe in die Handlung, so wird er von niemandem schlagender widerlegt, als von seinem eigenen Chore, der sich sogar soweit fortreissen lässt, zur blanken Waffe zu greifen.[2]) Diese Thatsache ist von allen Kritikern Schillers [3]) hervorgehoben worden und wird von letzterem dadurch nicht entschuldigt, dass er sagt, als *ideale* Person sei sein Chor stets eins mit sich selbst: nur als *wirkliche* Person greife er in die Handlung ein und nur dadurch werde die Trennung herbeigeführt. Denn hier ist eben ein neuer Gegensatz vorhanden zwischen wirklicher und idealer Person.

Die Tragödie, welcher diese Abhandlung vorausgeschickt ist, wurde von Schillers zeitgenössischen Freunden mit unendlichem Jubel begrüsst. Goethe meinte nach der ersten Aufführung, der theatralische Boden sei durch diese Er-

[1]) *Briefwechsel mit Körner*, 6. Febr. 1803.

[2]) *Braut von Messina*. v. 1707—1747.

[3]) z. B. von Hettner, *Gesch. d. D. Lit.* III. 3. 317; Gerlinger, *Griech. Elemente* etc. 1. p. 27 ff.; Vischer, *Poetik*. 2. Buch. 3. Kap. § 194.

scheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden.[1]) Schiller selbst sagte, er habe zum erstenmale dabei den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen und der jüngere Teil des Publikums habe ihm nach der Vorstellung eine öffentliche Ovation dargebracht. Immerhin hätten sich auch damals Stimmen vernehmen lassen, welche sich mit dieser Neuerung nicht befreunden wollten. Diese Äusserungen betrafen natürlich nur die mit Chören ausgestattete Tragödie, nicht die theoretische Rechtfertigung derselben. Auch spätere, eingehende Arbeiten beschäftigten sich vorzugsweise mit der Kritik des Stückes und warfen nur ab und zu einen Blick auf die einführende Schrift. So gleich Rössler,[2]) welcher an der Tragödie nicht nur den Schicksalsbegriff tadelt, sondern auch den Chor, und zwar zunächst wegen seiner Teilung an Alter und Stellung und alsdann wegen der verschiedenen Parteistellung und der Aufgabe der persönlichen Selbständigkeit. Denn nach Rösslers Ansicht muss der Chor zu der Handlung zwar in Beziehung stehen, doch darf diese keine zu enge sein, keine Verwicklung in die Handlung; infolge seiner Ohnmacht und Dienstbarkeit nehme er nur eine beratende Stelle ein, aber keine handelnde, und so sei es ihm auch möglich, eine gewisse Selbständigkeit zu wahren und damit ein ebenso empfängliches wie unparteiisches Publikum zu repräsentieren. Man sieht, dieses Urteil geht im Grunde auch auf eine mehr oder minder subjektive Beobachtung der alten Dichter zurück, wie sie auch Schiller angestellt hatte, wenngleich nicht mit derselben Behutsamkeit: immerhin ist auch hier der persönlichen Auffassung ein allzu weiter Spielraum gelassen.

Während Cholevius (1854—1856) einer Erörterung dieser Frage, die man füglich bei ihm erwarten könnte, vorsichtig aus dem Wege geht, finden wir eine um so eingehendere in Gerlingers Preisschrift (1858).[3]) Eine reiche Fülle

---

[1]) *Schillers Briefwechsel mit Körner*, 28. Mai 1803.

[2]) *Über d. Verh. der Schiller'schen Braut v. M.* p. 17 ff.

[3]) *Die griech. Elemente.* A. I. p. 23—40; und Resultate A. p. 132 ff.

schöner, meist selbstständiger[1]) Gedanken finden wir dort auf wenigen Seiten niedergelegt. Sie enthalten zunächst eine noch später zu besprechende Erörterung dessen, was der Verfasser von einem tragischen Chore erwartet, sodann eine Widerlegung der bis dahin (von wem?) erhobenen Einwürfe gegen Schillers Chor, worauf er seine eigenen Bedenken diesem gegenüber äussert.

In erster Linie hebt er hier den inneren und äusseren Zwiespalt der Chöre Don Manuels und Don Cesars hervor, deutet dann auf den Widerspruch der beiden zwischen ihren leidenschaftlichen Äusserungen während der Handlung und den salbungsvollen und zartfühligen Stimmungsbildern in den Zwischenakten hin, rügt mit ernsten Worten die Unwürde seines Charakters, die in seiner servilen Unterwürfigkeit unter den Willen der Herren einerseits und in seinem ränkesüchtigen Treiben hinter ihrem Rücken andererseits zu tage tritt, und findet für den Chor der Jünglinge auch kein Analogon in den antiken Tragödien; dagegen hat er warme Worte des Lobes für manche dichterische Schönheit im einzelnen und den majestätischen Flug seiner poetischen Sprache im allgemeinen, um schliesslich zu der Erkenntnis zu kommen, dass äussere und innere Hindernisse dem fremden Gaste Weg und Aufnahme in der modernen Tragödie überhaupt vertreten. Diese letzteren ziehen unser besonderes Augenmerk auf sich, da sie ja auch zum grössten Teile die Renaissancetragödie betreffen. Da heisst es, die naive Anschauung der Lyrik stehe im Gegensatze zu dem Realismus des modernen Dramas. Gilt diese Bemerkung für die deutsche klassische Bühne, so noch viel mehr für die französische, sowohl die klassische als auch die vorklassische Bühne der Renaissance. Ferner meint Gerlinger, die Abstraktion des Chores setze eine einheitlichere Handlung voraus, als sie das moderne Drama mit seinen Verwicklungen darbiete. Wenn nämlich zugegeben werden muss, was G. Freytag in seiner Technik des Dramas ausführlich darlegt,[2]) dass die moderne Tragödie auf Spiel und Gegenspiel beruht, d. h.

[1]) Vgl. jedoch weiter unten S. 35.

[2]) Cap. 1, p. 91—99.

dass neben der Haupthandlung eine andere, feindliche von Anbeginn an herläuft und erst in der Katastrophe die erstere durchkreuzt, dass dagegen das Kennzeichen der antiken Tragödie eben darin besteht, dass sie kein Gegenspiel kennt, sondern dass der Held sein Ziel unbehindert in seiner Verblendung bis zur Katastrophe verfolgt, wo er durch das Schicksal zu Fall kommt, so leuchtet von selbst ein, dass für die antike Tragödie der Chor ein willkommener Ausdruck alles dessen werden konnte, was heutzutage durch die an den beiden Gegensätzen beteiligten Personen zum Ausdruck gebracht wird.[1])

Des weiteren erkennt Gerlinger in der Vervollkommnung unserer Scenik einen vollgiltigen Ersatz für die uns fehlende, sinnlich mächtig wirkende Chorgestalt. Wird man hierin im grossen und ganzen mit Gerlinger übereinstimmen, so dürfte er doch die allgemeine Zustimmung nicht finden, wenn er bedauert, dass der heutigen Tragödie mit dem Chore auch der eigentliche Vertreter der Reflexion abgehe. Wer in aller Welt lehrt ihn, dass der Chor der Träger der Reflexion sei und sodann, dass die Tragödie überhaupt eines solchen bedürfe? Etwa die in Sachen der Dramaturgie doch etwas fragwürdige Autorität des Horaz? In diesem Punkte steht also Gerlinger entschieden auf seiten der Schiller'schen Abhandlung. Wenn er aber bezüglich der Erhebung des Tones der Tragödie im allgemeinen durch Einführung des Chores dem Schiller entgegenhält, er habe in dieser Beziehung in seinen reiferen Stücken ruhmvollst bewiesen, dass ein erhabener Dichtergenius dieses Kunstmittels nicht bedürfe, um den richtigen Ton des Ganzen zu finden, so dürfte man hier die Frage aufwerfen, ob unser moderner Geschmack in Schillers reifsten Tragödien einen *Mangel* an Reflexion empfindet, oder ob man nicht vielmehr das Gefühl hat, als seien seine *Personen* zu sehr damit überladen. Andererseits ist es doch Schiller gerade zum Vorwurf gemacht worden, dass sein *Chor* zu viel reflektiere.[2])

[1]) Cf. auch Riess, *Der Chor in der Tragödie*, p. 358 ff.

[2]) Beyer, *Deutsche Poetik* II. *Fünftes Hauptst.* II. § 163. p. 463.

Richtig bemerkt aber Gerlinger noch, dass die Handhabung des Chores unsere Dichter zwinge, ihre Stoffe dem Gebiete der nationalen und klassischen Sagenwelt zu entnehmen, die der ungelehrten Mehrheit des Publikums unverständlich sei. Einen schlagenden Beweis dafür erbringt die französische Renaissance, indem sie mit schnödem Misserfolge den Chor auch in romantische Tragödien [1]) einführte.

Zudem stellt Gerlinger fest, dass der Chor in unsern Theatern überhaupt seinen regelmässigen *Platz* — Thymele und Orchestra — nicht vorfinde. Die Berechtigung dieses Satzes dürfte wohl niemand anfechten, welcher einmal der Aufführung einer antiken Tragödie beigewohnt hat. [2])

Wie primitiv aber die chorischen Aufzüge zur Zeit der Renaissance ausgeführt worden sein mögen, darauf lassen uns schon bis zu einem gewissen Grade die allgemeinen Nachrichten über die ersten Darstellungen in den Höfen der *Collèges*, sowie die in noch viel späterer Zeit [3]) recht dürftigen Theaterverhältnisse schliessen. [4])

Endlich sei noch erwähnt, was Gerlinger sich eigentlich unter dem tragischen Chore vorgestellt hat. Hier tritt die völlige Ratlosigkeit, wie sie bis auf unsere Tage bezüglich der „geistigen" — soll heissen dramaturgischen — Aufgabe des Chores geherrscht hat, in klarster Weise zu tage. Angeblich aus der Behandlung desselben durch Sophokles, ferner aus den Bestimmungen des Aristoteles, den übrigens Schiller genau gekannt haben soll, des (!) Humboldt, des Hegel, und Schiller, setzte er — als ob sie in idealer Harmonie zusammenflössen — eine höchst merkwürdige Mosaik zusammen, ohne übrigens von

[1]) S. o. p. 25. A. 5.

[2]) Wie der Verfasser vor einigen Jahren der Aufführung von Sophokles' Antigone im *Théâtre Français*.

[3]) Cfr. Despois, *Le Théâtre français*. Livre premier, Chap. Ier, IIe und VIIIe.

[4]) Das hierüber Aufschluss versprechende Werk von Cougny, *Des Représentations au XVIe siècle*, war dem Verfasser nicht zugänglich, da es in Deutschland nirgends zu finden ist.

Aristoteles mehr zu nennen, als seinen Namen. Und diese seltsame Zusammenstellung all dieser Theorien zu einem Ganzen wird von Gerlinger mit folgendem Satze eingeleitet: *„Ein Verein von gleich charakterisierten Personen, Chor genannt, begleitet mit seiner Gegenwart die Handlung des Stückes."* Hier ist nicht nur jedes einzelne Wort anfechtbar, sondern obendrein ist man darüber im Zweifel, ob hier die eigentliche Definition gegeben ist — die ja später nicht mehr kommt — und ob sie vom bühnentechnischen oder dramaturgischen Standpunkte verstanden werden muss. Was man übrigens von jenen meist nur kurz hingeworfenen Äusserungen der genannten Dichter und Kritiker zu halten hat, darüber soll später [1]) noch ausführlich gesprochen werden. Gerlinger aber entlässt uns mit dem Gefühle der Unzufriedenheit über den Mangel an einer eigentlichen Begriffsbestimmung des tragischen Chores.

Lediglich textkritischer Natur und zudem den Gedankengang wenig ändernd ist Teichmüllers [2]) Bemerkung zu unserer Stelle, indem er vorschlägt, zu lesen: *τὰ ᾀδόμενα ἄλλου του μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας* statt *μᾶλλον τοῦ μύθου* . . .

Nur eine einzige Seite und gewiss nicht die wichtigste hat Wackernagel bezeichnet, [3]) wenn er sagt, der Dichter habe in dem Chore *„all die sittlichen und religiösen Empfindungen niedergelegt, welche die vorübergehende Handlung in einem reinen und edlen Gemüt erregen konnte"*, wohl kaum mehr als eine Umschreibung des *„idealen Zuschauers"* Schlegels. Weiterhin spricht Wackernagel von *„leuchtenden Ahnungen der göttlichen Weisheit"*, die in dieser *„gottbegeisterten Volksstimme"* zur Darstellung gelangen, vermag aber durch diese zwar wohlklingenden, aber doch nicht recht greifbaren, und jedenfalls keineswegs erschöpfenden Erklärungen nicht zu befriedigen.

An der Arbeit Arnoldts über *Schillers Auffassung und Verwertung des antiken Chores in der Braut von Messina* (1883) können wir raschen Schrittes vorübereilen, da ihre Ungründlichkeit auf allen Seiten hervortritt; macht er doch z. B.

[1]) S. u. p. 39 ff.
[2]) *Beiträge zur Erkl.* 41, § 19, p. 135.
[3]) *Poetik.* II, 3. p. 179.

Gerlinger einen Vorwurf daraus, dass er des Äschylus Eumeniden und Schutzflehende vergesse, wenn er den allzu grossen Einfluss des Schiller'schen Chores tadle. Sieht man aber bei Gerlinger nach, so hat er den „Elementen aus Äschylus" nicht weniger als 8 Seiten gewidmet,[1]) ausdrücklich aber in den „Resultaten" unter A. konstatiert, dass Äschylus nicht als Muster einer Chorpoesie anzusehen sei.

Unser Interesse wendet sich sodann der Riess'schen Arbeit zu, die durch ihren Titel: *„Der Chor in der Tragödie"* (1884) die endliche Lösung des Rätsels zu bringen verspricht, aber sich lediglich als ein Versuch zur Rettung des Schiller'schen Chores darstellt.[2]) Nachdem Riess nämlich mehrere divergierende Aussprüche über den Chor erörtert hat, stellt er die verschiedene Entstehungszeit der Braut von Messina und der ihr jetzt vorausgehenden, ursprünglich aber viel jüngeren Abhandlung fest, die gleichzeitig mit dem Fragmente „die Maltheser" geschrieben wurde, auf dessen Chöre auch die Äusserungen Schillers passen. Indem er sodann[3]) von Schillers schon erwähnter[4]) Idee der symbolischen Darstellung ausgeht und dieselbe mit einem ähnlichen Worte Goethes in Zusammenhang bringt, stellt er fest, dass in der Tragödie der Chor der Vertreter dieser Symbolik sei, insofern er eine Art *„unterer Schicht"* darstelle, in welcher sich die Handlung als lyrisches Intermezzo abspiele, um in der eigentlichen Tragödie in ihren Höhepunkten um so gewaltiger zur Gestaltung zu gelangen. — Muss aber Riess schon allen Scharfsinn aufbieten, um diese Idee für Schillers Chor halbwegs wahrscheinlich zu machen, so dürfte er den Beweis für ihr Zutreffen mit noch grösserer Schwierigkeit für den Chor der alten Griechen erbringen. Und selbst, wenn jener Gedanke Schiller vorschwebte, so ist er ihm doch nie klar zum Bewusstsein gekommen und dürfte seine Auffassung vom

[1]) l. c. B. c. 122—130.
[2]) Riess. p. 339—360.
[3]) l. c. p. 349—357.
[4]) S. o. p. 28 f.

antiken Chor nur bis zu einem geringen Grade beeinflusst haben.

Geistvoll, wie übrigens auch Riess' Abhandlung, aber in ihren Resultaten viel überzeugender, weil von einer gründlichen Kenntnis der antiken Tragödie getragen, ist Baumgarts Besprechung der Braut von Messina (1887), in welcher er, wie in Sophokles' *Ödipus Rex*, die höchsten Forderungen der Aristotelischen Poetik besonders bez. der Chorlieder erfüllt sieht.[1]) Dass der Dichter dabei mehr vom dunklen Drange echt dichterischen Empfindens, als von klar bewussten künstlerischen Grundsätzen geleitet worden sei, hebt Baumgart gerade der Schiller'schen Abhandlung gegenüber hervor, in deren einzelnen Punkten (die oben schon besprochen worden) er — oft in sehr optimistischer Weise — das Gebiet des Wesentlichen immer und immer wieder gestreift glaubt, ohne dass darin Schiller jemals das erlösende Wort gesprochen hätte. Mag immerhin der Genius des schaffenden Dichters die richtigen Pfade gewandelt sein, zur wahren theoretischen Erkenntnis der Chorpoesie ist Schiller nicht durchgedrungen. Anderen Männern der Wissenschaft gegenüber, die schon geraume Zeit vor Baumgart, wenn auch nur andeutungsweise und ohne seine tiefe Auffassung dieses Ziel bezeichnet haben, verbietet aber die Billigkeit, es an dieser Stelle mit seinem eigentlichen Namen zu nennen.

Hier sei nur noch die ihrer merkwürdigen Auswüchse wegen interessante Theorie Scherers kurz besprochen (1888). Wenn er einmal sagt, Schillers Chor sei ein Chor, nur nicht einer im antiken Sinne,[2]) so steht er damit ja im schroffen Gegensatz zu den Ausführungen von Baumgart und Riess, mag aber immerhin in Gerlingers Schrift manchen Stützpunkt dafür gefunden haben, dass der Chor in der Braut von Messina sich nicht in allen Einzelheiten und Äusserlichkeiten mit dem antiken deckt. Indes, dieser Chor ist noch himmelweit verschieden von *„gegliederten Scharen oder gleichartigen Truppen"*, welche sich auch sonst bei Schiller finden mögen.

[1]) *Poetik*, XXVIII. 596—609.

[2]) *Geschichte der deutschen Literatur*, p. 601 der 6. Aufl.

Es berührt uns deshalb seltsam, wenn wir von einem Scherer Folgendes zu hören bekommen: *„Die Räuber stehen wie ein Chor um ihren Anführer; die Verschwörer im Fiesko bilden gleichfalls eine homogene Menge; Philipps II. Hofstaat entfaltet sich, freilich nur in einer Scene des Don Carlos als ein figurenreiches Bild; die Wallensteinschen Generäle und das Wallensteinsche Lager zeigen einen grossartig gegliederten Chor; die Dienerschaft der Maria Stuart und der Hofstaat der Königin Elisabeth enthalten die Keime zu Chören; in der Jungfrau von Orleans stehen sich zwei feindliche Heere gegenüber.“*

Von dieser Leistung, welche ausser Scherer wohl kaum noch jemand ernsthaft nehmen dürfte, wenden wir uns wieder den allgemeinen Untersuchungen über den Chor und zwar in der neuen und neuesten Zeit zu.

VII. Die moderne Poetik.

Von den neuesten Kritikern Schillers gilt es noch einmal die Schritte zurückzulenken in den Beginn des Jahrhunderts und den Faden der allgemeinen Forschung wieder aufzunehmen. Da tritt uns denn zuerst A. W. v. Schlegel entgegen, in dessen Augen weder seine Vorläufer, noch seine Zeitgenossen Gnade gefunden haben. *„Die neueren Kunstrichter“* sagt er 1808 in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst, [1] *„haben immer nicht recht gewusst, was sie aus dem Chore machen sollen“*. Ein Milderungsgrund für alle bisherigen *„Irrtümer“*, von denen er uns eine kleine Auslese bietet, ist in den Augen Schlegels der Umstand, dass auch der geistige Nährvater aller Kunstkritiker, Aristoteles, *„keine befriedigenden Aufschlüsse darüber gibt.“* Die einem so zuversichtlichen Tone gegenüber wohlberechtigten Erwartungen werden indes schon etwas herabgemindert, wenn Schlegel fortfährt, *„besser noch habe Horaz die Aufgabe des Chores erfasst“*. Dass dieser in der ersten Hälfte seiner Erörterung gerade die Aristotelische Definition, wenn auch sehr verwässert, wiedergibt, scheint Schlegel nicht zu beachten, aber die

[1] l. c. p. 77 f.

von Horaz selbst angegebene *„allgemeine Stimme sittlicher Teilnahme, Belehrung und Warnung“* findet seinen vollen Beifall, und so sieht er die allgemeine giltige Bedeutung des Chores in seiner Stellung als *„personifizierter Gedanke über die dargestellte Handlung, die verkörperte, in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters als des Sprechers der gesamten Menschheit“*. Wenn nicht alles trügt, so ist mit dieser Definition im Grunde nichts anderes dargestellt, als eine allegorische Figur; diese Theorie bezeichnet also lediglich, was schon die ersten englischen Dramatiker[1]) im Chore gesehen hatten und bedeutet somit innerhalb der historischen Entwicklung der Chortheorie eher einen Rückschritt als einen Fortschritt. Seinen Gedanken führt er dann stilistisch noch in verschiedenen Wendungen aus; unter anderem sagt er, der Chor *„stelle zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemein menschliche Teilnahme dar, er lindere den Eindruck einer tieferschütternden oder tiefrührenden Darstellung“*. Als Summa all dieser etwas schöngeistig gefärbten Ideen hat er das geflügelte Wort vom *„idealisierten Zuschauer“* geprägt. Diese funkelnde und blinkende Münze ist aber durch den starken Umlauf matt und trübe geworden und hat damit auch nach allgemeiner Schätzung an innerem Werte verloren.

Die Hauptschwäche der Schlegel'schen Theorie scheint darin zu liegen, dass er den Chor ganz ausser Beziehung zu der jeweiligen Handlung stellt und nur seine betrachtende, reflektierende Seite betont. Im entgegengesetzten Extreme wurzelt Hegels[2]) Auffassung, welche dahin geht, dass der Chor das *„substanzielle, höhere, von falschen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewusstsein“* darstellt. *„Eine müssig, wie der Zuschauer, reflektierende, moralische Person“* — damit deutet er jedenfalls auf Schlegels Chor — finde er als dramatische Figur *„uninteressant und langweilig.“* Wenn aber Hegel sich selbst erläuternd dann hinzufügt, der Chor sei *„die wirkliche Substanz des sittlich heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als fruchtbares*

---

[1]) S. o. p. 25 f.

[2]) *Werke* X. 3. Abt. 3. Kap. C. 3 c, p. 547 ff.

Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden emporwachsen und durch die Existenz desselben (sic) *bedingt sind*", verfällt er offenkundig in den Irrtum, dass der Chor nur zur Zeichnung des moralischen Hintergrundes diene, und keine dramaturgische Aufgabe zu erfüllen habe. Es kann doch sicher nicht die Absicht des Dramatikers sein, den gewaltigen Apparat des Chores zur Darstellung ausserhalb seiner Aufgaben liegender Interessen in Bewegung zu setzen, ja ihretwegen in ihm sogar eine stehende Figur zu schaffen. Der Gegensatz in der Auffassung Schlegels und Hegels gipfelt, kurz gesagt, in Folgendem: Bei jenem zielen die Betrachtungen auf die Hörer, bei diesem auf den Helden der Tragödie ab; nach Hegel sind sie sittlicher, nach Schlegel allgemein menschlicher Natur.

Eine Vereinigung der Schlegel'schen und Hegel'schen Theorie versucht F. Th. Vischer (1851—57), der in seiner *Ästhetik* im Vorübergehen auch die Frage des Chores berührt, und in ihm die *„stehengebliebene Wurzel"* erkennt, welcher die Tragödie ursprünglich entsprossen.[1]) Mit Hegel sieht er in ihm den Repräsentanten des Volksganzen, teilt ihm einen *epischen* Charakter zu und bringt damit auch seine Spruchweisheit in Verbindung, durch welche er als *„gnomischer Bestandteil"* erscheine. Mit Schlegel stimmt er dagegen überein, wenn er ihn in seiner Form und in seiner Bedeutung als *„idealen Zuschauer"* lyrisch nennt, der als *„künstlicher Auszug aus der empirischen Menge der Zuschauer diesen vorempfindet."* Selbst wer geneigt ist, zuzugeben, dass Schlegel und Hegel in dem einen oder anderen Falle das Richtige gestreift haben, wird diese Art des Paktierens, welche trotz einiger geistreicher Wendungen doch keine wirkliche Förderung der Frage bedeutet, zurückweisen. Und was wird man zu dem Ausdrucke *„vorempfinden"* sagen, durch welchen Vischer der Subjektivität des Empfindens der *„empirischen Zuschauer"* ein recht unhöfliches Misstrauen entgegenbringt?

Manche Berührungspunkte mit seinen Vorläufern zeigt

[1]) l. c. III. 2, b, γ. 2., §. 905.

Carriere, welcher in der Chorfrage die Stellung des Eklektikers einnimmt, insofern er nicht nur mit Recht die Stellung des Chores bei den einzelnen griechischen Tragikern verschieden auffasst, sondern ihn auch in den verschiedenen Stücken eines und desselben Dichters ungleich behandelt findet; bald ist er ihm Träger der Handlung oder ganz selbständige Figur (Äschylus), bald nach Schlegel „idealisierter Zuschauer", bald nach Klein Vertreter des sittlichen Bewusstseins (Sophokles), bald Ausdruck der Ansichten des Dichters, wie oft bei Euripides, der ihn anderwärts auch dazu verwerte, um das Drama — und hier gebraucht Carriere das Wort Schillers — *„mit lyrischen Prachtstücken"* zu verzieren. Im grossen und ganzen aber scheint auch er Hegels und Schlegels Ansicht vereinigen zu wollen, wenn er sagt: *„Er stellt den Boden der menschlichen Gattung dar, aus dem sich die einseitigen Heldengestalten erheben; zugleich ist der Chor der ideale Zuschauer und spricht die Empfindungen der Zuschauer harmonisch aus."* [1])

Auch J. L. Klein (1865) berührt die Frage des tragischen Chores und sieht in demselben die *„vox populi, vox Dei"*, [2]) das öffentliche Gewissen, woraus deutlich hervorgeht, dass auch dieser Bestandteil der Tragödie bei ihm zum Träger der sittlichen Idee wird, die als roter Faden sein ganzes System durchzieht. Auch steht ihm der Chor des Äschylus weit über dem des Sophokles, dessen Chor ihm *„als fünftes Rad am Wagen der Tragödie"* erscheint, *„wenn auch als fünftes Sonnenrad an einem Sonnenwagen"*. Schon aus diesen Äusserungen leuchtet ein, dass er das Wesen des Chores lediglich nach der mehr oder minder einflussreichen Stellung desselben innerhalb der Handlung bemisst.

Während wir an Kleinpauls *Poetik* (1868), [3]) die nur mit Schlegel den idealisierten Zuschauer in dem tragischen Chore erkennt, rasch vorübergehen können, verweilen wir wieder länger bei der Untersuchung, welche Hubert Reinkens

[1]) *Die Poesie* etc. p. 263.
[2]) *Geschichte des Dramas* I. p. 325.
[3]) II. § 159 (der 6. Aufl.).

dem Chore gewidmet hat (1870).[1]) Höchst auffallend ist in erster Linie, dass dieser gründliche Kenner der Aristotelischen Poetik die dort gegebene Definition nicht befriedigend findet, sondern mit Hilfe verschiedener Stellen aus anderen Werken des Aristoteles und eigener Kombinationen folgendes System konstruiert: Der Chor ist 1) der Anwalt der Interessen des freien, edlen Volkes, 2) repräsentiert er die öffentliche Meinung, 3) wird durch den Chor die Stimme der Götter vernommen. Es darf als sicher angesehen werden, dass durch Beobachtung der antiken Chöre sich derartige Eigenschaften unschwer in bedeutend grösserer Anzahl finden liessen. Reinkens fehlt eben dadurch, dass er nicht aus der ursprünglichen, wahren Quelle schöpft, vielmehr seinen Wissensdurst anderwärts zu stillen sucht, wo ihm statt eines klaren Trunkes das Wasser der Niederungen geboten wird. Denn diesem sind die von ihm angezogenen Stellen aus anderen Werken des Aristoteles insofern zu vergleichen, als sie gelegentlich und vergleichsweise den Chor unter dem Gesichtspunkte ganz verschiedener philosophischer Disziplinen beleuchten und so höchstens Eigenschaften desselben darstellen, nicht aber den Kernpunkt seines Wesens wiedergeben.

Damit haben wir uns der geistvollen Abhandlung von Siebenlist (1880) genähert, die einen entscheidenden Wendepunkt in der ganzen Chortheorie bezeichnet. Hatte Schopenhauer eine Wirkung des Chores auf die Zuschauer und die Personen des Stückes gefunden, insofern als er einerseits die Moral des Stückes, welche aus der Handlung successive *in concreto* hervortritt, als Reflexion über diese *in abstracto* ausspreche, andererseits die *„anteillose Besonnenheit neben den stürmenden Leidenschaften der Hauptpersonen zur Sprache kommen lasse“*, ferner in schillernden Vergleichen den Chor dem Basse, der in der Musik den Grundton der Accorde angibt, sowie den leitenden Artikeln der Zeitungen an die Seite gestellt, so hat Siebenlist[2]) für diese, wie für manche andere Charakteristik des Chores die einzig richtige Bezeich-

[1]) *Aristoteles* etc. Zweites Buch, drittes Kap. § 5, p. 261—274.
[2]) Schopenhauers *Philosophie der Tragödie* VIII, 383.

nung gegeben: sie passt in einzelnen Fällen, jedoch nicht in sämtlichen. In scharfsinniger Kritik tritt er dann den Theorien A. W. v. Schlegels, Hegels, Vischers, J. L. Kleins entgegen und konstatiert sodann den gewaltigen Unterschied in der Behandlung des tragischen Chores von seiten der drei grossen griechischen Tragiker, um schliesslich zu der Erkenntnis zu gelangen, dass der Chor aus dem Organismus der Tragödie heraus seine Mission erfüllen müsse. Diese bezeichnet er mit dem endlich gefundenen *„Schlagworte": „Der Chor hat als dramatische Hauptperson insbesondere auf die wahre und eigentliche Wirkung der Tragödie — nach Aristoteles die κάθαρσις τῶν παθημάτων — hinzuarbeiten."*[1]) Auf welchem Wege Siebenlist sich zu dieser bis dahin unerreichten Höhe der Anschauung durchgerungen hat, bleibt uns allerdings ein ungelöstes Rätsel, umsomehr, als aus seiner weiteren Darstellung nicht hervorgeht, wie er sich die Vollziehung der Katharsis mit Hilfe des Chores denkt. Während nun bei aller Verschiedenheit in der Auffassung der tragischen Katharsis der Chor unschwer in jedem einzelnen Falle mit derselben bedacht sein kann, so findet Siebenlist doch diese einzige Aufgabe nicht zureichend, um dadurch auch die Stellung des Chores in den verschiedenen griechischen Tragödien zu erklären. Und so ist denn der Chor in den Fällen, in welchen ihm die Katharsis von demselben nicht vollzogen scheint, nach seiner Ansicht *der Repräsentant des Volkes*. Es ist nicht leicht einzusehen, wie er diesen Teil des Choramtes mit seiner Forderung, dasselbe aus dem Organismus der Tragödie zu erklären, in Einklang bringen will; wenn die letztere Bestimmung gleichwohl meistens zutrifft, so hängt das eben mit der äusseren Stellung des Chores als einer einheitlich charakterisierten Gruppe zusammen, für deren Darstellung in der Regel eine Gruppe aus dem Volk am nächsten lag. — Kommt also dem scharfsinnigen Kritiker Schopenhauers das hohe Verdienst zu, das Ziel des tragischen Chores endlich bei seinem richtigen Namen genannt zu haben, so vermissen wir doch die Ausbildung dieses Gedankens zum System; daneben aber

[1]) l. c. p. 391.

erscheint es ungereimt, diese dramatische Stellung des Chores mit den ihm gewöhnlich eigenen äusseren Verhältnissen zu verquicken.

Als einen Schüler Siebenlists gibt sich unverkennbar schon durch Ähnlichkeit im sprachlichen Ausdruck Konrad Beyer (1882) zu erkennen, mehr aber noch durch Bezeichnung des wahren Zieles des tragischen Chores, das er allerdings mit den verschiedensten Aufgaben, die ihm je und je gestellt wurden, vermengt. So spricht er ihm in *einem* Satze nicht nur die Katharsis zu, sondern auch das öffentliche Gewissen (Klein), ruhiges Urteil, Beifalls- oder Missfallensbezeigungen, Ausdrücke der Sympathie, Ermutigung, Warnung, wie früher Horaz und seine Epigonen, und mit Reinkens sieht er schliesslich in ihm den Anwalt der Interessen des Volkes, den Ausdruck der öffentlichen Meinung oder das öffentliche Gewissen selbst und das Schallrohr der Stimme der Götter; und auch damit noch nicht zufrieden, weist er endlich auf die geradezu universale Thätigkeit des Chores noch durch ein vielsagendes *Et cetera* hin.

Da unter den neueren Kritikern Scherer, dessen seltsame Ansichten über den Chor bereits oben [1]) erwähnt worden sind, in seiner von ihm selbst nicht mehr abgeschlossenen Poetik (1888) den Chor nur nach seiner historischen Entwicklung betrachtet und in ihm den Ursprung der gebundenen Rede überhaupt sieht, indem der damit verbundene Tanz die Sprache zu einem gewissen Rhythmus zwang, [2]) da ferner Viehoff den Chor überhaupt nur beiläufig bei der Besprechung der Braut von Messina erwähnt, und Gottschall, nach welchem *„die grossen Vorbilder des hellenischen Theaters für die Muse der Gegenwart nicht mehr mustergiltig sein können“*,[3]) sich in unserer Frage als Anhänger Schlegels darstellt, erübrigt es nur noch, eine der neuesten Arbeiten des Engländers Butcher (1895) zu betrachten, [4]) welche besonders über Lessings Auffassung über den tragischen Chor einige interessante

[1]) S. o. p. 38 f.
[2]) l. c. 1. Kap. B. 1.
[3]) *Poetik, drittes Hauptstück, dritter Abschnitt*, p. 299 f.
[4]) *Aristotle's Theory . . .*, p. 270 f.

Bemerkungen enthält, um dann auf die bedeutendste Poetik der Gegenwart, die von Baumgart (1887), hinzuweisen. Butcher also sagt, wenn man, wie Lessing, dem Chore um der Einheit der Zeit willen zumutet, 24 Stunden zu stehen, zu fasten und auf ein und derselben Stelle zu verharren, so kann man diese Leistungen auch auf die Zeitdauer von 36 oder 48 Stunden ausdehnen. Andererseits könnte man aber auch sagen, dass der von einem Chorliede eingenommene Zeitraum ein idealer ist und nicht mit demselben Masse gemessen werden kann, wie die von der Handlung beanspruchte, der thatsächlichen Zeitrechnung entsprechende Zeit.

Bei Baumgart wird nicht nur die kathartische Thätigkeit des Chores an dem Beispiele der Braut von Messina ausführlich dargestellt,[1]) sondern schon gelegentlich der wichtigen Ausführungen über die tragische Katharsis des öfteren darauf hingewiesen, dass die Alten in der Institution des Chores ein vortreffliches Mittel besassen, die tragischen Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleides durch die Ausscheidung der unter ihre Kategorie fallenden, im Hinblick auf die μετριοπάθεια entweder zu schwachen oder zu heftigen Empfindungen zu reinigen, *„die Wucht der tragischen Handlung in jedem von dem Dichter gewünschten Grade“* mit Hilfe der *„durch die Macht der Musik und des feierlichen Tanzes unterstützten Lieder“* zu verstärken.[2])

Eines aber scheint weder von Baumgart noch von seinen beiden Vorgängern, Siebenlist und Beyer, untersucht worden zu sein, nämlich die Frage, ob nicht auch die Kritik des Altertums in ihrem Hauptvertreter Aristoteles diesen Gedanken bereits angedeutet hat. Zu ihm gilt es also, die Schritte noch einmal zurückzulenken. Die eingangs mitgeteilte Stelle[3]) zerfällt, wie sich auf den ersten Blick ergibt, in zwei Teile: eine eigentliche Definition und einige Fingerzeige aus der Literatur, die zur Beleuchtung des Ge-

[1]) Kap. XXVIII, p. 596–609.

[2]) Kap. XXIII, p. 459; XXIV, p. 498; XXVI, p. 542; XXIX, p. 658.

[3]) S. o. p. 4.

sagten dienen, und möglicherweise in der vollständigen Poetik noch weiter ausgestaltet waren.[1])

Wenn wir uns im Hinblick auf die nur den ersten Satz umfassende Definition vergegenwärtigen, dass schon einer der ältesten Aristoteleserklärer — Beni[2]) — dem Kunstlehrer der Alten das Attribut der *breuiloquentia* zuerkannt, und dass auch der philologische Klassiker der Deutschen,[3]) der gerade seine Poetik genauer als irgend jemand kannte, ihn den *grössten „Wortsparer"* genannt hat, so dürfte sich wohl die Mühe verlohnen, zu untersuchen, ob die Kommentatoren des Aristoteles nicht fehlgingen, als sie die drei Bestimmungen des ersten Satzes lediglich als drei gleichwertig nebeneinander gereihte, synonyme Begriffe auffassten, von denen der eine nur den anderen erklären und ergänzen solle.

Erstlich verlangt nämlich Aristoteles, dass der Chor *einer der Darsteller* sein solle. Der diese Forderung veranlassende Gegensatz springt in die Augen. Aristoteles will eben nichts anderes sagen als: der Chor soll *Darsteller* sein, und nicht etwa eine Art *Zuschauer*, also auch kein *„idealer"*, auch soll er nicht eine *besondere*, von dem Ganzen abseits liegende Rolle spielen, sondern, er soll Darsteller in der jeweiligen Handlung sein. Wenn es aber für den oberflächlichsten Kenner des Altertums klar ist, dass diese Bestimmung *mutatis mutandis* aufzufassen ist, insofern, als die Art des Spieles dieses Schauspielers sich schon äusserlich in ihrer von dithyrambischem Schwunge getragenen lyrischen Sprache, in ihrem von Musik und marschartigen rhythmischen Tanzbewegungen begleiteten melischen Vortrage von dem Spiele der übrigen Schauspieler unterschied, so war die zwingende Folge davon, dass dieser Gegensatz auch in seiner inneren Beziehung zu den übrigen Schauspielern hervortreten musste, wie dies eben die Ausdrucksweise der Lyrik mit sich bringt, die nicht sowohl in streng logischer Rede und Gegenrede die jeweiligen Dinge des praktischen Lebens erörtert, sondern in freierem

[1]) Christ, *Einleitung zur Ausg. der Poetik*, p. III.
[2]) *Commentarii*, cap. X. particula LXIV.
[3]) Lessing, *Werke*, VI. 77. Stück. p. 347.

Fluge, jedoch mit nicht minder enger Beziehung zu denselben sie aus der Welt regelrechten Denkens und eines eng begrenzten Gesichtskreises hinüberspielt in die Welt des reinen Empfindens, der wahren Gefühle. Darum auch wechselt der Chor gewissermassen die Tonart, indem er sich das Metrum der handelnden Personen aneignet, sobald er durch den Mund eines einzigen Choreuten sprechend sich in direkte Beziehung zu jenen setzt und in wenigen Versen am Dialog teilnimmt,[1]) weil seine Stellung als Schauspieler in solchen Fällen eben noch deutlicher als sonst zur Geltung kommt.

Obgleich nun Aristoteles unzweifelhaft das Hauptgewicht darauf legt, dass der Chor *Schauspieler* sei, so scheint doch der damit verbundene Zahlbegriff („*einer* der Schauspieler") nicht ganz zufällig an seiner Stelle zu stehen. Auch die Berechtigung *dieser* Bestimmung leuchtet sofort ein, wenn wir an das darin liegende Verbot denken. Nicht ebensoviele dramatische Personen sollen es sein, wie sich dem Auge darbieten, auch soll er nicht mehrere verschiedenartige Gruppen bilden,[2]) wie man es dem Schiller'schen Chore vorgeworfen hat, und wie es bei *Claude Billard*[3]) der Fall war, in dessen *Henri IV* nach jedem Akte ein besonderer Chor auftrat, sondern diese sinnenfällige Vielheit soll eine *ideelle Einheit* repräsentieren.

Diese erste Forderung des Aristoteles liegt also auf technischem Gebiete und lässt sich kurz in die Worte zusammenfassen: der Chor ist eine *einzige dramatische Person*, wobei aber stets festgehalten werden muss, dass er als solche der Vertreter des *lyrischen Prinzipes* ist.

Die zweite, gewöhnlich als synonym angesehene Vorschrift des Aristoteles lautet dahin, dass der Chor „*ein Teil des Ganzen*" sein solle. Bevor man aber annimmt, Aristoteles habe sich hier ausnahmsweise wiederholt, wäre zu untersuchen, ob dieser Vorwurf der stilistischen Inkonsequenz

[1]) Öhmichen, *Bühnenwesen*, § 79. 1.

[2]) Die angeblichen Halbchöre der griechischen Tragödien waren dies ja gewöhnlich nicht; die Trennung in Halbchöre hat jedenfalls viel seltener stattgefunden, als man gewöhnlich annimmt. (Vgl. Öhmichen, l. c. § 75. 3.)

[3]) Tivier, *Hist. de la litt. dram.* Chap. XIX, p. 565.

auch gerechtfertigt ist. Da ergibt sich denn auch mühelos die Erklärung, dass mit jener Vorschrift die Stellung des Chores innerhalb der jeweiligen Fabel insofern gekennzeichnet werden soll, als der Chor mit seinem persönlichen Interesse an dem Gange der betreffenden Ereignisse beteiligt erscheint. Bei einer so grossen, gleichartig charakterisierten Gruppe musste man zunächst besonders bei der Öffentlichkeit des antiken Volkslebens auf den Gedanken kommen, ihn als eine Schar Bürger darzustellen. Deshalb aber umgekehrt zu sagen, der Chor sei Repräsentant des Volkes, erscheint nicht nur unrichtig und der Aristotelischen Definition fernliegend, sondern auch in nicht seltenen Fällen dem Verfahren der griechischen Dichter zuwiderlaufend. So kann der Chor der Eumeniden gewiss nicht das Volk repräsentieren, und auch Chöre von Frauen und Jungfrauen, denen wir des öfteren begegnen (Trachinierinnen, Elektra), können nicht als Vertreter eines politischen Gemeinwesens angesehen werden, da ja die Frau im Altertum in der Öffentlichkeit noch weit mehr zurücktrat als im modernen Kulturleben. Dagegen ist die Stellung auch dieser Chöre immerhin mit der Handlung so enge verwachsen, dass ihr Vorhandensein auch von dieser Seite gerechtfertigt erscheint und nicht bloss den Eindruck einer traditionellen stehenden Figur hervorruft, die er im Grunde doch eigentlich war. Insofern also der Chor durch diese Vorschrift als mit der jeweiligen Materie verwachsen gedacht ist, könnte man füglich kurz sagen, der Chor sei dadurch nach seiner materiellen Stellung hin bestimmt.

Schliesslich ergibt schon die ganz strenge Worterklärung der dritten Vorschrift — *συναγωνίζεσθαι* —, dass auch hierin nichts weniger als ein den beiden vorausgehenden Bestimmungen synonymer Begriff liegt. Freilich gegenüber der Wiedergabe der *editio vulgata* [1]) gilt das *summum ius summa iniuria*. Wenn nämlich diese, und mit ihr die meisten Kommentare des 16. Jahrhunderts den ersten Bestandteil *συν-* durch *con-*, den zweiten — *αγωνίζεσθαι* — durch *certare* wiedergeben, so stellt

[1]) d. i. die des Paccius; cf. Beni. l. c. cap. XIII, particula XCVI.

sie sich scheinbar auf den goldenen Rechtsboden der wörtlichsten Übersetzung. Erwägt man aber, dass dieses *concertare* gewöhnlich die Bedeutung: *„in Worten mit einander streiten, disputieren“* hat, und dass es von Paccius und seinen Nachfolgern infolgedessen auf die Beteiligung am Dialog bezogen wurde, so sieht man, dass damit ein Begriff hereingetragen worden ist, der dem *ἀγωνίζεσθαι* erst in übertragener Bedeutung (dem *συναγωνίζεσθαι* überhaupt?) zukommt, den man also so lange fern halten wird, als man mit einer näher liegenden Erklärung auskommt. Unwillkürlich aber weist das Zeitwort auf seine Abkunft von *ἀγών* zurück; somit dürfte sich für *συναγωνίζεσθαι* die allgemeine Bedeutung *mitwirken zur Erreichung des Zieles der Tragödie* ergeben, wobei natürlich in einer poetischen Definition nicht an den materiellen Sieg in dem *ἀγών*, sondern an das Ziel der Tragödie als solcher zu denken ist: dieses Ziel aber ist von Aristoteles in der Definition der Tragödie bezeichnet als die tragische Katharsis. [1])

So hat Aristoteles allerdings in seiner Poetik als drittes und zwar als dramaturgisches Ziel des Chores das angedeutet, was die poetische Kritik erst nach 2000 jährigem Ringen als sein Hauptziel erkannt hat. Die auf ihrer Höhe angelangte Forschung ist damit zu ihrem Ausgangspunkte zurückgekehrt.

Und in der That, wem kommt es mehr zu, als dem berufenen Vertreter des lyrischen Dichtungsprinzips, die das Herz bewegenden Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleides zu modifizieren und, unterstützt von der Macht des Gesanges und seiner äusserlich imponierenden Erscheinung, auf den Fittichen schwungvoller Dithyramben unser Mitleid

[1]) In eine eingehende Besprechung der weitverzweigten, literarischen Fehde, welche sich um diesen Punkt entsponnen hat, einzutreten, verbietet der Raum; man kann sagen, dass dieselbe ihren Abschluss gefunden hat in 3 trefflichen Werken Baumgarts (Begriff der trag. Kath. Leipzig. 1875. 8°; Aristoteles. Lessing, Goethe. Leipzig. 1877. 8°; Handbuch der Poetik. Stuttgart. 1887. 8°). Der Verfasser vorliegender Arbeit steht vollständig auf dem von Baumgart eingenommenen Standpunkte.

mit unschuldig Heimgesuchten zu erhöhen, wenn der schreckliche Jammer nicht schon genügend durch die scenische Darstellung zum Bewusstsein gebracht wird, uns zu Gemüte zu führen, dass auch wir, ebenso unschuldig wie jene Helden der Fabel, denselben Schlägen des Schicksals ausgesetzt sind, und damit in uns die Furcht vor dem Walten eines geheimen Geschickes zu steigern, das aber im letzten Grunde, nur nicht immer offenkundig, ewige Gerechtigkeit übt; oder aber das angstdurchschauderte Herz durch die besänftigenden Töne seines Liedes in ruhigere Bahnen zu lenken, und so von übermässiger Furcht zu „reinigen", oder schliesslich, wenn die Handlung selbst schon jene richtige Mitte der Empfindungen, die *μετριοπάθεια*, erzielt hat, unsere Stimmung durch Reflexion oder Heranziehung ähnlicher Schicksale aus dem Bereiche der Mythologie zu erhalten und so gereinigt und geheilt zu entlassen?

Im nachstehenden sollen nun die wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance und besonders ihre Chorlieder dem Hauptgedanken nach skizziert werden; daran wird sich alsdann eine Kritik derselben nach den drei eben besprochenen Aristotelischen Gesichtspunkten — dem *technischen* (unter A), *materiellen* (unter B) und *dramaturgischen* (unter C) — schliessen; ferner sollen die Chorlieder nach ihrem ästhetischen Werte (unter D) gewürdigt und schliesslich auch nach der metrischen Seite hin (unter E) untersucht werden.

B. Untersuchung über den Chor in den wichtigsten franz. Tragödien des 16. Jahrhunderts.

I. Jodelles Cleopâtre Captive. [1])

Akt I.

Nachdem der Schatten des Antonius seine Niederlage und seinen Tod als gerechte Strafe der Götter für seine Verbrechen am Vaterlande und an seiner Familie bezeichnet hat, erscheint Cleopatra und fasst, da sie den Geist des Antonius im Traume gesehen, den Entschluss, ihm in den Tod zu folgen.

Chor der alexandrinischen Frauen:
Wandelbarkeit des Schicksals.

Das Glück scheint dem Lande Ägypten hold zu sein (1–6). Aber alles Glück ist wandelbar (7—19). (Beispiele aus der Mythologie). Die Gunst der Götter gibt dauerndes Glück (20—34). Die Ungunst des Schicksals kennt keinen Widerstand (35). Letzteres sieht man an Antonius und Cleopatra (36—42). Das Glück Ägyptens ist dahin (43—44).

Akt II.

Gegenüber Octavians Trauer über das schreckliche Ende seines ehemaligen Freundes Antonius, sowie gegenüber

[1]) *Œuvres*, I, p. 93 ff.

seinem Bedenken darüber, ob Cleopatra im Triumphe wird aufgeführt werden können, bemerken Proculejus und Agrippa, dass jener seinen Sturz seiner Selbstüberhebung zuzuschreiben habe, und bestimmen den Octavian, seine Politik beizubehalten und Cleopatra überwachen zu lassen.

Chor: Stolz und Selbstüberhebung.

Der Stolz ist den Göttern verhasst (St. u. A. 1.).

Beispiele aus der Mythologie: Titanen, Prometheus, Icarus (A. 4).

Beispiele aus der Natur: Meereswogen, ragende Häuser und Bäume (A. 6).[1])

Spezielles Beispiel der Cleopatra: Demütigung durch Octavian für ihre Selbstüberhebung, indem sie sich wie Isis kleidete. Jetzt ist ihre Freude in Schmerz verkehrt. (Str. 12).

Denn die Tugend allein trotzt dem Geschicke (A. 12).

Akt III.

Als Octavian auf die Klagen der Cleopatra um Antonius äussert, ihr Schmerz sei entweder ganz unerträglich oder erheuchelt, wirft der Chor ein: Der Schmerz, welchen man nicht an sich empfinde, erscheine einem nicht als solche Qual; aber laut breche die Klage hervor, wenn man ihn erheuchelt schelte.

Den Entschuldigungen der Cleopatra gegenüber hebt Octavian hervor, dass sie die Hauptursache ihres Unglücks verschweige, die Verstossung der Octavia; Cleopatra gibt in dieser Hinsicht ihre Schuld zu und bietet ihm, als er ihr das Leben zusichert, alle ihre Schätze dar.

Der Chor stimmt darauf ein kurzes Lied an: Die Knechtschaft macht auch ohne Drohung zu jedem Zugeständnisse bereit; solches erträgt der Sohn Japet nicht.

In einer weiteren Scene verrät Seleucus, dass Cleo-

[1]) Zu diesem öfters wiederkehrenden Vergleiche cf. Horaz, Oden, II. X. v. 9 ff.

patra das Beste zurückbehalten habe, und wird auf offener Bühne von der Königin thätlich gezüchtigt.

Octavian gibt ihr den Schatz zurück. Seleucus gesteht dem Chore seine Gewissensbisse (Stichomythie).

Chor: Verhalten gegenüber dem Geschicke.

I. Lohn der Genügsamkeit (1—2).
II. Strafe der Ungenügsamkeit (3—5).
ad I. Arius (6—7).
ad II. Seleucus (8).
III. In der Bestrafung dieses letzteren hat Cleopatra Mut auch zum Äussersten bewiesen (9—10).

Akt IV.

Cleopatra beschliesst, mit ihren Dienerinnen Charmium und Eras zu sterben, zuvor aber zum Grabe des Antonius zu wallen. Der Chor erkundigt sich, wohin sie gehe und warum sie so leidend aussehe. Alsdann stimmt er ein kurzes Lied an: „Wie der prasselnde Hagel die Hoffnung des Winzers zu schanden macht, indem er alle Früchte vernichtet, so wütet der Schmerz, welcher nicht nur die Königin allein, sondern uns alle mit betrifft; nur der Neid kann sich darüber freuen. Doch hemmen wir die lauten Klagen, denn die Königin kniet nieder am Grabe und spricht."

Auf die Totenklage der Cleopatra bemerkt der Chor, solchen Schmerzensruf hätten die Sterne noch nicht vernommen und stimmt schliesslich mit Charmium und Eras darin überein, dass unter diesen traurigen Verhältnissen das Leben keinen Reiz mehr biete.

Alsdann fordert Cleopatra ihre Freundinnen zu dem entscheidenden Schritte auf.

Chor: Trauer.

Die Trauer der Hinterbliebenen ist tiefer, als die Freude des Freundes, der zu den Seligen eingegangen ist (Str. 1).

So ist die Trauer Cleopatras tiefer als die der Grazien um Myrrha (Antistr. 1), und als die der Phrygierinnen über den Verlust ihrer Freiheit (Ep. 1).

Unsere Trauer um sie infolge ihres Glückswechsels; der Tod raubt ihr das Letzte (St. Antistr. Ep. 2).

Am Sarge des Antonius hat sie unser Gefallen und Missfallen erregt: (Str. 3), ersteres wegen ihrer Trauer um Antonius (Antistr. 3), letzteres, da sie uns zur Trauer um sie selbst bestimmt (Ep. 3).

Akt V.

Proculejus teilt den Tod der Cleopatra unter Klagen mit, in welche der Chor einstimmt. Sodann erzählt jener den Hergang der Sache und der Chor stimmt ein Trauerlied an:

Lass deine Klage ertönen über Cleopatras Tod, den wir bei allem Unglück noch ein Glück nennen möchten. Gleiche dem Schwan, der vor seinem Tode ein Lied anstimmt, und zürne den Göttern, die dieses Leid verfügt haben.

Doch eine Hoffnung bleibt dir; Cleopatras Ruhm erschallt von Ost bis West, weil sie lieber sterben wollte, als gefangen nach Rom gehen.

Was aber, so fragt sich Proculejus, wird Cäsar zu dem raschen Tode sagen? War eine Schlange oder Gift Schuld daran?

So viel indes steht fest, dass Cleopatra durch ihre Standhaftigkeit uns die schönste Hoffnung geraubt hat.

Zum Schlusse spricht der Chor die praktischen Folgen dieses Falles aus: Jetzt heisst es eben, sich in die Verhältnisse schicken, und dem Cäsar Gehorsam leisten; aber gerade dieser Umstand lässt uns unseren Verlust um so schmerzlicher empfinden.

A. Die Chorlieder der „Cleopatra“ werden von einem einzigen Chore, dem der alexandrinischen Frauen, vorgetragen. Denn wenn es in dem Zwischenliede des IV. Aktes zunächst auch auffällt, dass der Chor sagt: «*Lequel de vous . . .?*» «*Tels que ces trois*», so dürfte dies jedenfalls nicht auf einen zweiten Chor, und zwar einen Chor von Männern hinweisen, sondern wohl auf das ganze Volk zu beziehen sein, als dessen Vertreter in erster Linie der männliche Teil desselben gilt.

B. Bezüglich ihres Inhaltes schliessen sich die Chorlieder eng an den Dialog an. So weist das Lied des I. Aktes gegen das Ende darauf hin, dass auch Antonius und Cleopatra die Ungunst des Schicksals, von dem eben die Rede gewesen, erfahren hätten, indem (wie der vorausgehende Akt zeigt) Antonius bereits aus dem Leben geschieden sei, und Cleopatra (wie sie kurz zuvor beschloss) ebenfalls in den Tod gehen wolle.

Der Gesang, welcher dem II. Akte folgt, beschäftigt sich in seiner zweiten Hälfte mit der Demütigung Cleopatras, die den Octavian auf Knieen um Gnade anflehen werde; wenn er — der im vorausgehenden mit seinen Freunden beschlossen hat, sie im Triumphe in Rom aufzuführen, und sie deshalb jetzt streng überwachen zu lassen — sie in ihrer Erniedrigung sehe, dann werde sich sein Herz dem Mitleide nicht verschliessen.

Der Anknüpfungspunkt für das Chorlied des III. Aktes liegt in der vorausgehenden Episode mit Seleucus, der dem Octavian die Schätze der Cleopatra verraten hatte und deshalb von ihr gezüchtigt worden war. Von seinem Verrate sagt der Chor nun, dass er die Folge der Ungenügsamkeit sei (wohl, weil er sich dadurch den Dank des Octavian zu verdienen hoffte); seine Bestrafung aber durch die Königin an Ort und Stelle beweise, dass diese zu allem den Mut besitze und so auch den Tod nicht scheuen werde.

Der Chor, welcher im ersten Teile des IV. Aktes die gramgebeugte Gestalt der Königin erwähnt hat, stimmt jetzt ein kurzes Zwischenlied an. Darin sagt er: „In ihr wütet eben der Schmerz, wie in dem Weinberge der Hagel, welcher die Hoffnung des Winzers vernichtet; das Leid aber, das

auch uns quält, wollen wir nicht laut beweinen, um nicht die Königin in ihrem Schmerz zu stören.

Auf die Totenklage der Cleopatra, welche den Hauptbestandteil des übrigen Teiles von Akt IV ausmacht, weist sodann das nächste Chorlied hin: in der ganzen Mythologie sei kein Beispiel solcher Klage zu finden, sie selbst (der Chor) aber würden bald die Totenklage um die Königin anstimmen; Cleopatras tiefer Schmerz um Antonius habe etwas Erhebendes; ihr Entschluss aber, zu sterben, könne nicht gebilligt werden.

Auf die Mitteilung von dem Tode der Cleopatra in Akt V stimmt der Chor ein Klagelied an: ihr Tod, sagt er, habe sie wenigstens vor der Demütigung bewahrt, im Triumphe aufgeführt zu werden, und ihren Heldenmut werde alle Welt kennen lernen.

So beschäftigen sich die Lieder des Chores entweder in ihrer ganzen Ausdehnung mit dem, was sich eben vor seinen Augen abgespielt hat (Akt IV. V), oder sie weisen doch wenigstens in einigen Strophen auf die Handlung zurück. Dass natürlich die im Versmasse des Dialogs gedichteten Worte des Chores, welche jedenfalls nicht gesungen, sondern nur von dem Chorführer gesprochen wurden, sich dem jeweiligen Gedankengange des Dialogs anzupassen suchen, liegt noch viel näher.

C. Immerhin gilt in letzterer Hinsicht, was überhaupt von diesem Dialoge und von dem ganzen Stücke bemerkt werden muss, und was Faguet[1]) in allerdings etwas barocker Form ausgedrückt hat, wenn er sagt: «*Une élégie en quatre actes, suivie d'un récit, voilà Cléopâtre*»; denn dem Dichter der Cleopatra ist der Begriff der *Handlung* noch nicht bekannt.[2]) Rede und Gegenrede stehen fast unabhängig neben einander; jedenfalls kann gar keine Rede davon sein, dass aus dem Dialoge Entschlüsse etc. erzeugt würden, dass darin Gegensätze sich verschärfen und schliesslich bis zur Katastrophe zuspitzen, also in den äusseren Verhältnissen einen Umschwung hervorrufen.

[1]) a. a. O. Chap. III. I.

[2]) Vgl. auch Morf in der Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1896. XIX. 43.

Dieser Grundfehler wäre jedoch für den Chor noch nicht gleich verderblich. Wenn man aber das Stück nicht nur als undramatisch, sondern auch als untragisch bezeichnen kann, so wird damit auch die Stellung des Chores in ihren Grundfesten erschüttert. Dass es aber untragisch ist, geht schon aus der Exposition hervor. Dort wird in dem Monologe des Schattens des Antonius ausdrücklich betont, dass alles hereinbrechende Unheil die Folge der Schuld und des Verbrechens des Antonius und der Cleopatra sei.

Mitleid kann also das Geschick der Cleopatra nur insofern erwecken, als wir überhaupt jedes Leid mit Schmerzgefühl betrachten. Aber dies ist nicht das Mitleid im Sinne der Tragödie. Zu diesem gehört als wesentliche Bedingung, dass das Leiden als unverschuldet erscheint; das Mitleid aber mit verdientem Unglücke ist nur eine „philanthropische" Empfindung und als solche untragisch.[1]) Ist nun aber die Furcht, wie Lessing sich knapp ausdrückt, „das auf uns bezogene Mitleid",[2]) d. h. würden wir das, was wir an anderen bemitleiden, fürchten, wenn es uns selbst bevorstände, so empfinden wir auch diese Furcht nicht angesichts der Jodelleschen „Cleopatra". Denn die Gefahr eines ähnlichen Geschickes wird dem Hörer gar nicht zu Gemüte geführt, da er sich nicht in dem gleichen Falle der Schuld befindet, sondern nach der notwendigen Voraussetzung des Dichters unschuldig ist.

Dieser Mangel der beiden Schicksalsempfindungen bestimmt aber, wie gesagt, nicht nur die Kritik der Tragödie im allgemeinen, sondern in ihm liegt implicite auch das Urteil über den Chor; wird doch gerade in einem *Chorgesange* die schwere Schuld der Königin ausdrücklich hervorgehoben: *Roine, qui pour son vice Reçoit plus grand supplice*! (II, Str. 7)

D. Betrachtet man aber die Chorlieder ausserhalb des Zusammenhanges mit der Tragödie, lediglich als lyrische Dichtungen, so dürfte sich ihr Wert etwas höher stellen als

[1]) Cfr. Aristoteles. *Poetik.* 1452 b und 1453 a. c, p. 13. Lessing, a. a. O. VI. 76. St. p. 345. Baumgart. *Poetik.* XXIII, p. 467.

[2]) *Werke* VI. 75. *Stück*, p. 339.

der übrige Teil des Stückes; jedenfalls hat ihnen Jodelle eine besondere Sorgfalt zugewendet, da mehreren derselben sogar eine Art Disposition zu Grunde gelegt zu sein scheint.

Andererseits aber kann man hier doch auch nicht von dem echten dithyrambischen Schwunge antiker Chorlieder sprechen, besonders da der Dichter es sich angelegen sein lässt, durch zahlreiche mythologische Reminiszenzen seine Gelehrsamkeit in das richtige Licht zu stellen.

E. Metrisches.[1])

	St.	Z.	R.	S.
I.	44	4 (176)	baba	6
II.	24	6 (144)	babadd	6
III.	2	6 (12)	aabccb	3
	4	4 (16)	baba	5
	10	8 (80)	bbaaddcc	7
IV.	8	4 (32)	baba	b 6, a 4
Str.	3	11 (33)	babaddcc	5
Ggstr.	3	11 (33)	babaddcc	5
Ep.	3	8 (24)	ababccdd	4
V.	8	4 (32)	baab	6

Sa. 582 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

II. Jodelles Didon.[2])

Akt I.

Nachdem Achates, Ascanius und Palinurus ihre gegenwärtige Lage und die Aussichten der bevorstehenden Abfahrt von Carthago erörtert haben, bespricht Äneas seine

[1]) Hier und auch in den Chorliedern der folgenden Tragödien werden alle männlichen Reime mit a c e g i l n p und alle weiblichen mit b d f h k m o q bezeichnet. Abkürzungen: St = Strophe, Z = Zeile, R = Reimordnung, S = Silbenzahl, Ep. = Epode.

[2]) a. a. O. p. 153 ff.

bisher erduldeten Mühsale; aber sie alle erscheinen gegenüber der Trennung von Dido wie nichts; trotzdem beschliesst er endgiltig, das verheissene Königreich aufzusuchen.

Chor der Trojaner: Wandelbarkeit des Geschickes.

Unwandelbar sind die Götter; *wir* dagegen sind dem Wandel ausgesetzt (1).

1. Gründe. α. Verwegenheit und Ungehorsamkeit gegen die Götter (2).
β. Gefühl der Unsicherheit (3—5).

Der Mensch empfindet obendrein das Unglück noch mehr als andere Geschöpfe (6).

2. Beispiele. α. Troja (7).
β. Priamus (8).
γ. Hecuba (9).

Auch Dido? (10).

Akt II.

Dido will entweder den Äneas umstimmen oder sterben. Der Chor der Phönizierinnen drückt den Gedanken aus, dass die Liebe an ihre Macht glaube, dieses Unternehmen verhindern zu können; oft aber werde eine Krankheit noch schlimmer dadurch, dass man sie bekämpfe. Dann bestürmt Dido den Äneas zuerst mit Bitten, sie nicht zu verlassen; als er ihr aber den Ruf der Götter, Italien aufzusuchen, entgegenhält, bricht sie in Vorwürfe und Verwünschungen aus. Dieser leidenschaftliche Ton macht zwar tiefen Eindruck auf Äneas, doch steht ihm der Wille der Götter höher als der Wunsch Didos.

Auch dem Chore gegenüber hält er diesen Standpunkt fest, und als dieser ihm Didos Entschluss, zu sterben, vorhält, erinnert er daran, dass kein Mensch liebe, ohne seine Ruhe zu hassen.

Chor: Verstellung.

Die Verstellung ist ein böses Gift (1).

Erheuchelte Liebe oder Frömmigkeit hat schon manche Menschen betrogen (2—5).

Ein Opfer solchen Betruges ist auch Dido (6—7).

Wird der Himmel sie nicht rächen? (8).

Akt III.

Dido bittet ihre Schwester Anna, den Äneas zum Aufschub der Abfahrt zu bewegen, bis der Winter vorüber sei. Alsdann trägt Anna dem Äneas diese Bitte vor, aber umsonst; doch nur mit Mühe hat Äneas äusserlich seine Festigkeit behauptet, und es bedarf des ernstlichen Zuspruches des Achates, um ihn in seinem ersten Entschlusse zu bestärken.

Chor: Überall kann Unglück sein.

In den Städten, wie auf dem Meere ist der Mensch dem Schicksale ausgesetzt (1).

Äneas wird das Wüten des Meeres leichter ertragen als Dido ihren Kummer, obwohl sie in sicherer Stadt geborgen ist (2).

Ihm hat sie sich hingegeben, und da sie nun von dem Volke und dem Geliebten verlassen wird, verzweifelt sie (3).

Akt IV.

Anna fordert von der Amme ein Zaubermittel, um Dido von der Liebe zu Äneas zu heilen; da aber diese kein solches besitzt, erzählt Anna ihre schlimmen Ahnungen, welche sich auf ihre Träume und auf merkwürdige Erscheinungen stützen.

Nunmehr will Dido einen Ausweg gefunden haben; eine Zauberkünstlerin von grossem Rufe habe ihr nämlich ein Mittel angegeben, um den Äneas zu bannen; ein Scheiter-

haufen solle errichtet werden, sie selbst aber werde unter seltsamen Zeichen die Beschwörung vornehmen. Sobald sie aber allein ist, spricht sie deutlich aus, dass sie auf jenem Scheiterhaufen ihren Tod suche.

Chor: Das Glück der Bösen.

Seht diesen Verrat der Liebe (1—3).

Ausführung des Gedankens, dass den Schlechten die Gunst der Götter zu teil werde (4—12).

Beispiele aus der Mythologie (13—17).

Anwendung auf den vorliegenden Fall (18—21).

Wenn das nicht Ungerechtigkeit ist, so ist es höchstens eine Strafe des Himmels für unsere Sünde (22—23).

Akt V.

Dido nimmt Abschied von der Welt und spricht über Äneas den Fluch aus; darauf geht sie ab, indem sie in ihrem Unglücke eine Folge ihrer Untreue gegen ihren ersten Gatten Sichaeus erkennt und die Landung der Trojaner an Afrikas Küste verwünscht. Auf die Frage des Chores sagt die Amme, dass auch sie sich dorthin begebe. Sodann stellt der Chor Betrachtungen an über Didos auffälliges Gebahren vor ihrem Weggehen; die Amme aber hofft, dass ihr Leiden nun bald zu Ende sein werde.

Chor: Die Liebe — eine Krankheit.

Die Liebe ist wie eine Krankheit (1).

Wer daran leidet, wütet gegen sich selbst (2).

Er ist ohne Ruhe, und wenn er seinen Fehler auch einmal erkennt, so fällt er doch immer wieder in denselben zurück (3).

Sie bringt entweder Knechtschaft oder Tod; darum muss man sie fliehen (4).

Die Amme verkündet den Tod der Königin, und nun stimmt der Chor ein kurzes Klagelied an, indem er die Tyrier auffordert, durch alle Zeichen äusserer Trauer ihrem tiefen

Schmerze Luft zu machen; wenn Carthago schon in den ersten Zeiten seines Bestehens ein so furchtbares Schicksal erfahre, müsse sein Los auf immer ein unglückliches sein. Zum Schlusse fordert auch die Amme zur Totenklage auf. Kein Sterblicher sei vom Wahne frei, und oft vereine uns die Liebe mit dem Tode.

A. Wie schon die *Personnages de la Tragedie* angeben, enthält die Tragödie Jodelles verschiedene Chöre, den der Trojaner und den der phönizischen Frauen. Schon hier tritt das Bestreben hervor, dem Träger der Hauptrolle eines Aktes einen an äusserer Stellung, Geschlecht und Anschauungsweise entsprechenden Chor zuzuteilen. So steht auf Seite des Äneas der Chor der Trojaner und ergreift überall da das Wort, wo dieser hauptsächlich hervortritt. So im I. Akte nach dem Monologe des Äneas, wo ausdrücklich die Überschrift *Chœur des Troyens* darauf hinweist, und im III. Akte, wo der nur mit *Chœur* bezeichnete Chor sich als der der Trojaner erweist, indem er den Äneas als *nostre Prince* anredet, in Akt II dagegen, in welchem Dido und Anna die Hauptrollen spielen, tritt der Chor der Phönizierinnen auf (wie im Anfange des Aktes angegeben ist); in Akt IV, in welchem überhaupt nur Frauen auftreten, spricht der Chor nicht nur die *Troupe Phenicienne* (sich selbst) an, deren Unglück er voraussieht, sondern auch die *Troupe Troyenne*, die er die *serue d'vn desloyal* schilt, aus welch letzterer Anrede wohl zu schliessen ist, dass sie von dem Frauenchore ausgeht; für das Zwischenlied des V. Aktes dürfen wir wiederum diesen Chor annehmen, was zwar nicht aus dem Liede selbst hervorgeht, aber aus den Worten, welche der Chor gleich darauf an die Amme richtet, gefolgert werden darf, indem er dort Äneas als *mechant Enee* bezeichnet, und aus dem kurzen Klageliede am Schlusse, welches beginnt: «*Arrachez vos cheveux, Tyriens.*» Denn es ist doch viel wahrscheinlicher, dass das Volk von Carthago zur Klage über Dido von seinen Frauen aufgefordert wird, als vom Chore der Trojaner.

Dass aber unsere Chöre nicht allein durch äussere

Stellung und Geschlecht, sondern auch in ihrer Anschauungsweise prinzipielle Gegensätze vertreten, geht eben aus den Ausserungen der Phönizierinnen, wie *Mechant Enee* (V.), *vn desloyal* (IV.) hervor.

B. Der Zusammenhang zwischen Chorlied und Handlung ist auch hier meist gewahrt. Nach Akt I weist zwar der Chor nicht auf die Reden des Äneas und der anderen Trojaner zurück; aber seine Zugehörigkeit zu denselben wird doch durch die Erwähnung des Priamus, der Hecuba und besonders der Dido dokumentiert. Dagegen weist er auf das Folgende deutlich hin, wenn er Befürchtungen für Dido hegt, die durch den Tod ihrem Leide ein Ziel setzen könne, (wie sie es dann auch wirklich im Akt II beschliesst), wenn sie den Äneas nicht umstimme.

Auf die Unterredung der Dido mit Äneas in demselben Akte bezieht sich auch der Schlussgesang des Chores, wenn er den Äneas der Verstellung zeiht; denn zuerst habe er die Königin geliebt, jetzt verlasse er sie, etc. Wenn dann Äneas in Akt III endgiltig die Abfahrt beschliesst, so führt der Chor in seinem Liede aus, dass jener den Wintersturm auf dem Meere leichter ertragen werde, als das Meer des Kummers; so sei der Gram für Dido furchtbarer als der wütende Ocean.

Auf den Verrat der Liebe durch Äneas, welcher im IV. Akte die Dido zu dem Entschlusse bringt, ihrem Leben auf dem Scheiterhaufen ein Ende zu machen, bezieht sich die Bemerkung des darauffolgenden Liedes, dass Äneas ihn durch ein Götterwort beschönigen möchte; Himmel und Meer bleiben dem Verräter treu, Dido aber schleppe bei all ihrer Unschuld ein Leben in Elend dahin.

Das Zwischenlied des IV. Aktes handelt von der Liebe, die eine Krankheit sei und weist so zwar nicht direkt auf Dido hin, aber die Anspielung auf ihr Liebesleid liegt in so greifbarer Nähe, dass es eines besonderen Hinweises gar nicht bedarf.

Dass das Klagelied am Ende sich nur auf Didos Leiden und Tod bezieht, liegt schon in der Natur der Sache.

C. Jodelles *Didon* ist eine Schicksalstragödie in des Wortes verwegenster Bedeutung. Ein dumpf brütendes, urteilsloses Fatum herrscht hier, ja es tobt sogar absichtlich gegen die Guten und begünstigt die Bösen (cfr. Chorlied in Akt IV). Neben diesem Walten des Fatums erscheint allerdings auch eine andere Begründung des tragischen Endes Didos: ihre Liebe zu Äneas, durch welche sie ihrem ersten Gatten Sichaeus die Treue gebrochen zu haben glaubt. Aber damit werden die *allgemein* herrschenden, sittlichen Begriffe keineswegs erschüttert. Sie leidet also unschuldig. Übrigens tritt dieses Motiv auch ganz zurück gegen den weit ausgesponnenen Schicksalsgedanken; ja fast ausschliesslich ist dieser der Gegenstand der Chorgesänge und damit ist auch ihnen schon das Urteil gesprochen. Denn wenn die antike Tragödie auch die Beziehung zwischen Schuld und Sühne nicht ausdrücklich hervorhebt, so liegt ihr eine derartige Auffassung von einem sinnlosen Walten des Geschickes denn doch noch weit ferner. Wenn so durch das Leiden einer völlig Unschuldigen an Stelle des φοβερόν, des Furchtbaren, das μιαρόν,[1]) das Entsetzliche, getreten ist, so ist damit nicht allein die tragische Furcht als solche ausgeschlossen, sondern es werden dadurch überhaupt alle anderen Regungen des Herzens — und damit auch das tragische Mitleid — übertäubt und eine tragische Katharsis ist weder durch das Ganze, noch durch den Chor zu erzielen.

D. Der ästhetische Wert unserer Chorlieder dürfte nicht besonders hoch anzuschlagen sein, da sie meist ziemlich öde Reflexionen über Schicksal etc. enthalten und mit mythologischen Anspielungen reich durchsetzt sind, andererseits aber weder durch Innigkeit und Tiefe der Empfindung, noch durch den Schwung der Sprache ein besonderes Interesse erwecken.

---

[1]) Cfr. Aristoteles, *Poetik*. 1453 b. 38 cap. 13.

E. Metrisches.

	St.	Z.		R.	S.
I.	10	14	(140)	bababddcffcheeh	8
II.	7	8	(56)	bbaddaff	8
	1	12	(12)	babaddfcfchh	8
III.	3	6	(18)	bbadda	b d 12
					a 6
IV.	23	4	(92)	baba	6
V.	4	6	(24)	bbadda	6
	2	6	(12)	bbadda	b d 12
					a 6

Sa. 354 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialoges angehören.

III. Grevins Cesar.

Akt I.

Cäsar wird von quälenden Todesahnungen gepeinigt. M. Antonius rät ihm zur Strenge, wenn er Feinde zu haben glaube. Cäsar aber will solchen Rat nicht hören und sendet schliesslich den Antonius in den Senat voraus.

La troupe des soldats de Cesar: Die Ruhmbegierde.

Die Zeit unserer Kämpfe ist dahin, nicht aber unser Thatendurst (219—242); die Begierde nach Ehre und Ruhm ist die Wurzel grosser Thaten (243—280); der erschlaffenden Ruhe geben sich die römischen Welteroberer wohl kaum hin (280—294); doch ist oft Gefahr vorhanden, dass sich der Sieger zum Sklaven der Besiegten mache (295—300).

Akt II.

M. Brutus sieht sich als Nachkomme der Verfechter der römischen Freiheit verpflichtet, auch jetzt für dieselbe

einzutreten; auch die anderen Verschworenen wiederholen noch einmal ihren Entschluss, Cäsar zu ermorden.

La troupe: Unbeständigkeit des Glückes.

Cäsar ist allenthalben gefürchtet (525—560); sogar den Pompejus hat er besiegt, der doch Palästina bezwungen hatte (561—578); aber tapfere Krieger werden oft das Opfer der Unbeständigkeit des Glückes (579—590); glaubt ihr, dass nunmehr Cäsar und mit ihm auch wir ganz sicher seien? (591—608); auch die Könige Roms haben die Herrschaft dauernd verloren (608—612).

Akt III.

Calpurnia teilt der besorgten Amme einen Traum mit, welcher das jähe Ende Cäsars vorherbedeutet; Cäsar selbst gibt endlich ihren Bitten, zuhause zu bleiben, nach, wird aber wieder von seinem Entschlusse abgebracht, und so kann Calpurnia nur noch um Beschützung ihres Gemahls zu den Göttern flehen.

La troupe: Es droht Gefahr!

Man sollte glauben, dass Fortuna, von welcher ihr vorhin sprachet, dem allgemein Geliebten nicht schaden könne (803—818); Könige sind immer in Gefahr (819—830); ein Anschlag gegen Cäsars Leben und die Ahnungen Calpurnias lassen Schlimmes befürchten (837—847); Calpurnia findet keinen Glauben, wie einst Cassandra, welche Trojas Geschicke prophezeite (848—867); und vielleicht bringt der heutige Tag nicht nur die Prophezeiung, sondern auch schon die Erfüllung derselben (868—874).

Akt IV.

Ein Bote teilt der Calpurnia die Ermordung des Cäsar mit und schliesst den Akt mit einer Anrufung an die

Sterne und die Sonne, mitzutrauern über Cäsars Tod, und mit einem Fluch gegen Cäsars Mörder.

La troupe: Ohne einheitlichen Gedanken.

Wenn der Mensch nach allen Mühen dem höchsten Glücke entgegenzugehen glaubt, ereilt ihn der Tod (971—992); die Natur ist gegen die Menschen stiefmütterlicher, als gegen andere Geschöpfe (993—998); das ist an unseren Herrschern zu sehen; in dieser Hinsicht sind wir Soldaten besser daran (999—1009); alle Fürsten haben noch so, wie jene geendet (1010—1014).

Akt V.

Die Verschwörer freuen sich über die wiedergewonnene Freiheit; da tritt Antonius auf, ruft die Götter zu Zeugen ihrer That an und wendet sich dann an die Soldaten um Rache.

Erster Soldat. Zu den Waffen gegen die Verräter! Wenn wir je unser Leben gewagt haben, so gilt es jetzt, schnelle Gerechtigkeit zu üben. Diesem Aufrufe schliesst sich Antonius an, und zum Schluss erinnert der erste Soldat seine Kameraden daran, dass sie alle dies Unheil vorausgesehen hätten (1082—1102), während der zweite Soldat in Cäsars Tode eine verhängnisvolle Vorbedeutung für die „neuen Erfinder der Königsgewalt“ sieht (1103—1104).

A. Unser Chor verstösst scheinbar gegen die rein technische Forderung, dass der Chor eine einzige dramatische Person darstellen soll. Denn die einzelnen Lieder sind verschiedenen Personen — vier Soldaten Cäsars — in den Mund gelegt. Hierin besteht also eine gewisse Verwandtschaft mit Schillers Verfahren, insofern als auch dieser die einzelnen Strophen an verschiedene Personen seines Chores übertragen hat und dazu an Körner schrieb:[1]) „Sie (die Schauspieler

[1]) l. c. 6. Februar 1803.

des Opitz) sollen mir das Stück spielen, ohne nur zu wissen, dass sie den Chor der alten Tragödie auf die Bühne gebracht haben.“ Ähnliche (nämlich den Vortrag betreffende) Erwägungen leiteten, wie wir schon früher gesehen haben,[1]) auch Grevin bei der Verteilung der Worte an verschiedene Personen; nur ging in Frankreich die Abneigung vom Publikum aus, und richtete sich in erster Linie gegen den gesanglichen Vortrag der Chorlieder. In den Grundfehler Schillers ist aber Grevin gerade nicht verfallen: eine prinzipielle Scheidung in mehrere an Alter, Geschlecht und Anschauungsweise verschiedene Chöre hat er nicht vorgenommen, vielmehr nur die aus einer einheitlichen Betrachtung hervorgegangenen Erörterungen verschiedenen Personen in den Mund gelegt, welche dieselben abwechselnd vortragen. Der von diesem Chore geführte Dialog ist eigentlich kein solcher; denn alle Worte der Truppe könnten auch von einem Einzigen gesprochen werden, da nirgends logische Gegensätze zu tage treten.

B. Der Gegenstand des ersten Chorliedes — wenn man hier so sagen darf — Ruhmbegierde als Quelle grosser Thaten — hat weder mit dem Vorausgehenden noch mit dem Nachfolgenden einen eigentlichen Berührungspunkt. Aber die Schlussbemerkung, dass bei mächtigen Kriegshelden immer Grund zur Befürchtung grossen Unglückes vorhanden sei, und dass diese oft Sklaven der Besiegten werden, scheint doch auf Cäsar und sein künftiges Geschick hinzudeuten.

In ähnlicher, ganz allgemeiner Weise spricht der Chor von ihm nach Akt II, indem er Cäsars kriegerische Macht schildert, aber darin noch keine Sicherheit gegen die Ungunst des Schicksals erblickt. Damit ist abermals in unbestimmter Weise auf Cäsars Ende hingewiesen, aber weder auf das vorausgehende Gespräch der Verschworenen, noch auf Calpurnias Bitten an Cäsar Bezug genommen.

Ein wirklicher Zusammenhang zwischen den Personen des Stückes und dem Soldatenchore tritt erst nach dem III. Akte hervor, wo auf Calpurnias Ahnungen zurückge-

[1]) S. o. p. 20.

wiesen wird (v. 839 ff.). während am Schlusse der vierte Soldat in Form einer Vermutung von der Ermordung Cäsars spricht (v. 870), welche dann im IV. Akte thatsächlich berichtet wird.

Nach Akt IV kommt endlich der eine der Soldaten nochmals kurz auf die Fürsten zurück (Cäsar und Pompejus), die als Beweis für die stiefmütterliche Behandlung der Menschen durch die Natur gelten könnten.

In dem V. Akte beteiligen sich nur zwei Soldaten am Dialog.

C. Die Stellung unserer Chorlieder im Organismus der ganzen Tragödie dürfte sich einigermassen, wenigstens in Akt III, über die der Jodelle'schen Chorlieder erheben. Von 840—874 waltet der Chor dort seines Amtes am würdigsten, indem er von der Missachtung der Schicksalsprophezeiung spricht und dann an Trojas Untergang erinnert, den Cassandra vorhergesagt habe, aber ebenfalls ohne Glauben zu finden; zum Schlusse weist er sogar ernst und deutlich auf die bevorstehende Katastrophe hin, und trägt so für seinen Teil zur Steigerung der tragischen Furcht bei. Dagegen wird unser Mitleid weder in der Tragödie noch auch in den Chören von dem Dichter in Anspruch genommen, und auch in der eben rühmend hervorgehobenen Stelle dürfte eher ein glücklicher Griff des Dichters als eine richtige Auffassung des *συναγωνίζεσθαι* zu suchen sein: zu einer solchen Annahme würden wenigstens die übrigen Chorgesänge nur wenig Berechtigung bieten.

D. Ja, auch an lyrischem Schwunge gebricht es unserem Chore in allzu vielen Fällen. Töne des Herzens und Gefühles stehen unserem Dichter nicht zu Gebote: mit der Trockenheit prosaischer, nur mit mythologischen Reminiszenzen, zahlreichen Gemeinplätzen und Wiederholungen (973—982) aufgeputzter Rede schleppt er sich mühsam bis an das Ende des IV. Aktes hin, wo ihm schon die Kräfte zu versagen drohen; an Verszahl umfasst dieser Chor fast nur die Hälfte der vorausgehenden (44 Verse). Im letzten Akte hat dann der Dichter das bisher festgehaltene chorische Metrum auch noch aufgegeben, so dass die zwei Soldaten im Versmasse des Dialogs sprechen.

E. Metrisches.

Das Metrum der eigentlichen Chorlieder ist der Achtsilber in paarweisen Reimen, wobei männliche und weibliche Reime regelmässig abwechseln; die einzelnen Strophen sind von ganz verschiedener Länge und schon dadurch ist ihnen die Sangbarkeit entzogen.

I.	5	St. à	12	Zeilen	= 60	Zeilen
	1	„ „	10	„	= 10	„
	2	„ „	6	„	= 12	„
II.	1	„ „	24	„	= 24	„
	1	„ „	12	„	= 12	„
	1	„ „	6	„	= 6	„
	3	„ „	4	„	= 12	„
	1	„ „	6	„	= 6	„
	2	„ „	12	„	= 24	„
	1	„ „	4	„	= 4	„
III.	1	„ „	16	„	= 16	„
	1	„ „	6	„	= 6	„
	1	„ „	15	„	= 15	„
	2	„ „	4	„	= 8	„
	1	„ „	6	„	= 6	„
	3	„ „	7	„	= 21	„
IV.	1	„ „	15	„	= 15	„
	1	„ „	7	„	= 7	„
	1	„ „	$5^1/_2$	„	= $5^1/_2$	„
	1	„ „	$4^1/_2$	„	= $4^1/_2$	„
	1	„ „	7	„	= 7	„
	1	„ „	5	„	= 5	„

Sa. 286 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

So stellt der Chor trotz der Verteilung an mehrere Personen ein einheitliches Ganze dar; auch der Zusammenhang ist meist, wenn auch nicht immer in sehr straffer Form, gewahrt; mit seiner dramaturgischen Aufgabe dürfte er sich besser abgefunden haben, als die Chöre in *Didon* und in *Cleopatre* und eines hat Grevin sicher vor Jodelle voraus, nämlich die Erkenntnis, dass der Chor in der Form, wie wir ihn von den

Alten überkommen haben, im modernen Drama keine Stätte finden kann. An diese Erkenntnis knüpft sich deshalb der Versuch, das antike Erbstück zu modernisieren, indem ihm der musikalische Charakter entzogen wird, an dessen Stelle eine dialogische Gestaltung tritt.

IV. Garniers Porcie.[1])

Akt I.

Der erste Akt umfasst nur den Monolog der Megäre, welche ihre beiden Schwestern auffordert, den Gequälten in der Unterwelt Rast zu gönnen und sich gegen Rom zu wenden, dessen Glück schon allzulange währe.

Chor: Unglück.

Das Glück ist schwankend (151—166):

1. Den Mächtigen droht Unglück, wie hochgelegenen Punkten Sturm und Ungewitter (167—182).
2. Die Schwachen sind davor bewahrt, wie die im Thale liegenden Orte (183—190).
3. Rom ist mächtig, daher sein Unglück (191—198).

Akt II.

Porcia bejammert ihr Geschick und verwünscht den Tag ihrer Geburt; denn ihr Gatte M. Brutus und mit ihm Cassius stehen gegen den mächtigen Octavian im Felde.

Chor: Der Friede.

Ihn geniesst der *Landmann* (283—354)

1. im Sommer (291—302),
2. im Herbste (303—322).

[1]) l. c. I. p. 13 ff.

3. im Winter (323—338),
4. im Frühling (339—354).

Wir haben nur Unfrieden (355—374)

1. im eigenen Herzen (355—366).
2. draussen im Kriege (367—374).

Anrufung der Friedensgöttin (375—402).

1. Schenke uns Deine Segnungen (375—394).
2. dann wollen wir den Göttern danken (395—402).

Auch die Amme ist von Kümmernis erfüllt und fürchtet, wenn Brutus fällt, auch für das Leben seiner Gattin. Doch sucht sie diese zu trösten, und rät ihr, den Beistand der Götter anzurufen. Gebet der Porcia für ihren Gatten.

Chor: Der Mut.

Hoffentlich ist unsere gute Sache (die der Republik) nicht unterlegen (647—658); nichts, auch nicht die Republik, ist von Bestand (659—664); das Bewusstsein einer guten That (wie die Verkündigung der Republik) verleiht Mut, sich um jeden Preis der Knechtschaft zu entziehen (665—676); dem Willen des Volkes und des Tyrannen zu trotzen (677—682); auch braucht der Retter der Republik weder Jupiter zu fürchten, noch die Macht der Waffen und Elemente (683—694).

Akt III.

Aräus philosophiert über die Glückseligkeit des goldenen Zeitalters und über die Verderbtheit seiner Zeit. Octavian freut sich seines Sieges über Cäsars Mörder und will trotz des Abratens des Aräus seine Feinde bis an die äussersten Grenzen seines Reiches verfolgen.

Chor: Das Los der Menschen.

In der Natur herrscht sichere Ordnung (937—956); im Leben der Menschen scheint Zufall zu walten (957—984); in Roms jetzigem Geschicke haben wir einen Beweis dafür (985—996); unser Los ist das Werk der Parze (997—1012).

Antonius preist sich als Sieger und Nachkommen des Hercules, um sodann im Verein mit Octavian und Lepidus über die weiteren Massregeln zu beraten; endlich wird die Teilung des Reiches vereinbart.

Chor der Soldaten: Der Soldat.

Nach dem Siege wollen wir auch Lohn (1333—1342): wir haben manche Gefahren rühmlich erduldet (1343—1377): Leben und Tod des echten Soldaten ist reich an solcher Ehre (1378—1402); die Römer würden besser daran thun, gegen fremde Völker zu kämpfen, als gegen sich selbst; doch der jetzige Bürgerkrieg ist eine gerechte Strafe (1403—1412).

Akt IV.

Porcia erfährt von den Boten den Tod ihres Gatten und bricht in Klagen aus.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Ihr Götter, warum zerschmettert Ihr uns nicht mit Eurem Blitze? (1764—1782); statt dessen facht Ihr Zwietracht unter uns an (1783—1787); warum kämpft Ihr nicht mit für die gute Sache der Freiheit? (1788—1793).

Akt V.

Die Amme ruft die Bürger herbei: Neues Wehe habe das Haus des Brutus betroffen; alsdann teilt sie, öfters durch Klagen und Fragen unterbrochen, dem Chore der Römerinnen mit, dass Porcia sich getötet habe.

Chor: Totenklage.

Jammerrufe und Fluch; die Tiere sind sanfter als die Menschen (1928—1943); Klage um Brutus (1948—1963); Klage um Porcia (1968—1983).

Die Amme schliesst den Akt: Weint jetzt nicht mehr

um die Toten; sie sind glücklicher als die Lebenden; weint um euch selbst; ich aber folge jetzt meiner Herrin in den Tod.

A. Mit Jodelles *Didon* hat Garniers *Porcie* u. a. gemein, dass sie gegen den ersten Aristotelischen Grundsatz verstösst; ja, während sich Jodelle wenigstens noch mit zwei Chören begnügt, hat Garnier gar noch einen dritten (für Akt V). Wie nämlich schon die Liste der *Acteurs* angibt, treten hier auf: *Le Chœur, Chœur de souldars, Chœur de Romaines.* Ob jener Chor aus Frauen oder Männern gebildet wurde, ist aus dem Verzeichnisse nicht zu ersehen; wenn dagegen die oft wiederkehrende Überschrift *Chœur* an der Spitze der Totenklage des V. Aktes nicht etwa bloss eine abgekürzte Bezeichnung für den bisher einzig in diesem Akte thätigen Chor der Römerinnen ist, sondern wenn der auch sonst mit *Chœur* bezeichnete hier wieder zur Verwendung kommt, so bestand dieser *Chœur* aus Frauen; denn v. 1962 sagt er von sich: *pleines de langueurs.*

Demnach haben wir in Porcia einen Soldatenchor und zwei Frauenchöre. Die Thätigkeit dieser letzteren ist derart getrennt, dass der vom Dichter als Chor der Römerinnen bezeichnete Chor nur der am Dialoge beteiligte ist, also nur in Akt V zum Worte kommt; die beiden übrigen Chöre werden vom Dichter nach dem schon bei Jodelle (*Didon*) beobachteten Grundsatze verwendet: einem Helden wird ein männlicher, einer Heldin ein weiblicher Chor zugeteilt.

So tritt nach Akt I, welcher von dem Monologe der Megäre ganz ausgefüllt wird, der *Chœur* auf, also der Frauenchor, in Akt II nach dem Monologe der Porcia ebenfalls der *Chœur*, desgleichen am Ende des Aktes II, nach dem Dialoge zwischen der Amme und Porcia. Die einzige, scheinbare Ausnahme ist in Akt III gegeben, wo nach dem Dialoge zwischen Octavian und Aräus wieder bloss die Überschrift *Chœur* dem Zwischenliede vorgedruckt ist; mit der vermittelnden Rolle aber, die hier dem Aräus zugeteilt ist, und seinem zurückhaltenden und begütigenden Wesen ist eher der Frauenchor vereinbar als der Soldatenchor, welcher dagegen

nach dem darauffolgenden Gespräche der Triumvirn ganz an seinem Platze ist.

Auch der IV. Akt, in welchem Porcia über den unglücklichen Ausgang der Schlacht bei Philippi in Klagen ausbricht, wird vom *Chœur* geschlossen. Ausser dem im Dialog mit der Amme verwendeten *Chœur de Romaines* finden wir dann im V. Akte abermals den *Chœur*, da die einzige schauspielerische Rolle wieder ausschliesslich in den Händen einer Frau, der Amme, liegt. Wie die vorliegenden Chöre durch Geschlecht und äussere Stellung getrennt erscheinen, so tritt dieser Gegensatz auch in ihren Äusserungen zu tage; nicht als ob die Chöre sich, wie bei Schiller, feindlich gegenüber träten; aber eine Trennung in ihrer Anschauungsweise besteht doch und zwar insofern, als die einzelnen Chöre für ihre betreffenden Herren Partei ergreifen. So nennt der Chor der Soldaten die Verschwörer — also die Partei des Gemahls der Porcia — *meschante faction* 1408, welche für ihren *parricide exécrable* Strafe verdiente. Der Chor der Frauen dagegen richtet 1789 ff. an die Götter die Frage, warum sie nicht den Verfechtern der Freiheit, also dem Gemahl der Porcia und den übrigen Verschwörern beigestanden seien, und befindet sich somit mit seinen Sympathien auf deren Seite.

Eine ähnliche Stellungnahme des *Chœur de Romaines* gegen Cäsar ist zwar nicht nachzuweisen, darf aber aus seiner Teilnahme an dem Unglück der Porcia gefolgert werden.

B. Da der Chor bei der geringen Handlung nicht immer einen Gegenstand für sein Interesse auf der Bühne hat, so wendet sich dieses zum Teil den Ereignissen zu, welche zu den dort angestimmten Klagen etc. in ursächlichem Zusammenhange stehen.

Zwar ist die einzige Bemerkung, mit welcher er auf den Monolog der Megäre annähernd Bezug nimmt, so allgemein, dass sie nicht streng in diesem Sinne gedeutet werden muss; die Megäre stellt nämlich Unheil für Rom in Aussicht nach langer Zeit des Glückes; darauf weist der Chor in der letzten Strophe seines Liedes zurück, wenn er sagt: Rom habe jetzt ebenso viel Unglück, wie früher Glück.

Wenn aber im II. Akte Porcia ihre Besorgnisse um ihren Gatten äussert, welcher gegen den gewaltigen Octavian Krieg führt, so wendet sich die Teilnahme des Chores nicht der Porcia direkt zu, sondern er betet, dass die feindlichen Führer ihre Schwerter weglegen und sich friedlich umarmen möchten (391 ff.).

Während dann Porcia zu den Göttern um Sieg fleht, also vom Ausgange des Kampfes noch keine Kunde hat, greift das folgende Chorlied sogar den Ereignissen auf der Bühne vor, insofern dort der Chor wünscht, die Gerüchte von einer Niederlage möchten sich nicht bewahrheiten 647 ff.; jedenfalls aber sei für Rom selbst noch keine Gefahr 662. Für Porcia aber hat er wiederum kein einziges Wort.

Im III. Akte nimmt dann der Chor weder von Arăus Notiz, noch von Octavian, den ersterer zur Mässigung gegenüber den Besiegten mahnt. Vielmehr beweint er Roms trauriges Geschick und beklagt den Brutus, der gefallen sei gleich einer hohen Fichte, die Jupiters Blitz getroffen habe (985 ff.).

Nachdem die Teilung des römischen Reiches von den Triumvirn vollzogen ist, und die letzteren die fremden Völker ihrer künftigen Verwaltungsgebiete mit ihren Waffen niederzuhalten beschlossen haben, spricht der Chor sodann den Gedanken aus, besser als der Bürgerkrieg wäre es, wenn Rom den Krieg gegen fremde Völker führte (1403 ff.); dieser letzte Bürgerkrieg sei allerdings zur Bestrafung der Mörder Cäsars und ihrer Anhänger nötig gewesen (1408 ff.).

Wie man sieht, bedeutet der erstere Gedanke nichts anderes als eine Reflexidee, welche, von den handelnden Personen ausgehend, im Chore ihren Widerhall findet.

Während dann in Akt IV Porcia auf die Kunde von des Brutus Tode sich in Klagen ergeht, hat auch der Chor den Tod und die Niederlage des Brutus im Auge, wenn er sagt: „Die Götter sollten uns lieber mit einem Schlage vernichten, anstatt uns durch diese elende Zwietracht zu verderben und so die Sache der Freiheit zu verlassen.“

Endlich enthält der V. Akt den unfruchtbaren Dialog des Chores der Römerinnen mit der Amme; letztere meldet

nach vielen Schmerzensrufen, welche vom Chore mit Fragen und Gejammer unterbrochen werden, dass Porcia sich getötet habe.

In dem Klageliede, welches nun der Chor zunächst anstimmt, wird notwendigerweise und zwar zum ersten und letzten Male der Porcia gedacht, indem ihr Name im Refrain des Klageliedes wiederholt wird. Die Wiederholung des Namens ist übrigens das Einzige, was speziell an Porcia gemahnt; sonst enthält der Gesang nichts als eine erkleckliche Anzahl synonymer Wendungen über Begriffe, wie klagen, weinen etc.

So kann unser Chor höchstens insofern ein Teil der Handlung heissen, als auch ihn die Ereignisse, welche den historischen Hintergrund der Tragödie bilden, betreffen; da er aber dieselben stets nur unter dem allgemeinen Gesichtspunkte seiner Zugehörigkeit zu dem Volke und nicht seiner Stellung zu Porcia betrachtet, scheint er auch in dieser Hinsicht nur in beschränktem Masse seiner Aufgabe gerecht zu werden.

C. Porcia ist nach der Darstellung unserer Tragödie völlig unschuldig; weder eine schwere That, welche Sühne erheischt, noch auch eine Hamartie verursachen ihr Leid. Wir haben hier also den Fall, welchen Aristoteles ausdrücklich als unbrauchbar für die Tragödie bezeichnet,[1]) da weder Furcht noch Mitleid zur richtigen Bethätigung gebracht werden, sondern einzig und allein der Eindruck des Grässlichen und Entsetzlichen dominiert. Bei der gänzlich unrichtigen Auffassung der Schicksalsempfindungen kann selbstverständlich von einer Reinigung derselben, von einer Katharsis, keine Rede sein, und wie demnach die Tragödie als Ganzes verfehlt erscheint, so ist auch dem Chore die Existenzberechtigung entzogen.

D. Wenn Garnier trotzdem über einen Jodelle und Grevin emporragt, so liegt der Grund dafür in seiner sorgfältigen Pflege des poetischen Ausdruckes. Dieselbe kam natürlich auch seinen Chorliedern zu gute, und wenn wir jene nur an und für sich als lyrische Erzeugnisse betrachten, so

[1]) Poetik, 1452 b. 36 cap. 13.

wächst der Wert einzelner, besonders des Chorliedes in Akt II (v. 283 ff.) über den Frieden um ein Bedeutendes; sehr schön durchgeführt ist dort namentlich der Gedanke der Weltflucht aus der rauhen Wirklichkeit an den Busen der friedlichen Natur; auch der Dichter scheint an der Betrachtung der letzteren zu den verschiedenen Zeiten des Jahres Gefallen gefunden zu haben: denn nicht gerade zu seinem Vorteile holt er denselben Gedanken bei späterer Gelegenheit nochmals hervor (v. 947 ff.), wo er ebenfalls die vier Jahreszeiten betrachtet, wenn auch unter einem anderen Gesichtspunkte, nämlich dem der regelmässigen Wiederkehr.

In den späteren Gesängen ermattet sichtlich die dichterische Kraft, und besonders das Klagelied auf Brutus und Porcia in Akt V zeigt eine auffallende Armut an Gedanken.

Es darf auch nicht unerwähnt bleiben, dass Garnier die Chorgesänge nicht nur am Ende der Akte angewendet hat, sondern auch innerhalb derselben; so im II. Akte (v. 283 ff.) und im III. Akte (937 ff.). Auch hierdurch begeht er einen Verstoss sowohl gegen die Gepflogenheiten der antiken Dramatiker, als auch gegen die Autorität des J. C. Scaliger, wenn derselbe definiert: *Chorus est pars inter actum et actum.*[1]) Dafür hat ihm auch einer seiner jüngeren Zeitgenossen[2]) in dem wenige Jahre nach Garniers Tode veröffentlichten *Art poétique* (1598), allerdings mit all der Bescheidenheit, welche man einem «*si docte et excellent personnage*» schuldet, eine Rüge erteilt; ferner tadelt er, dass der I. Akt lediglich aus einem Monologe bestehe, und fügt die feine Bemerkung hinzu, dass Garnier diese Verstösse vielleicht absichtlich begangen habe. Leider unterdrückt er eine persönliche Vermutung über den Grund, welcher den Dramatiker dazu veranlasst haben könne.

Unzweifelhaft haben wir es hier mit nichts anderem als einem erneuten[3]) Versuche zu thun, den Chor der modernen

[1]) S. o. p. 17.
[2]) Daigaliers, l. c., Livre V, Chap. VII.
[3]) Cfr. Grevins Versuch p. 72.

Bühne anzupassen und zwar diesmal durch eine ungezwungenere Verwendung desselben.

Metrisches.

	St.	Z.	R.	S.
I.	6	8 (48)	a b a b b c b c	8
II. 1	30	4 (120)	a a b b	a 8, b 4
2	8	6 (48)	a b b a d d	7
III. 1	19	4 (76)	b a b a	a 6, b 12
2	16	5 (80)	a a b a b	8
IV.	5	6 (30)	a a c b c b	a c 8, b 4
V.	12	4 (48)	1—10 a c a c 11—14 a c c a	a 4, c 5

Sa. 450 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

V. Garniers Cornelie.[1])

Akt I.

Cicero fleht zu den Göttern, dass sie, wenn Rom nach Niederwerfung aller Völker sich selbst nicht mehr beherrschen könne, wenigstens die, welche an der bürgerlichen Zwietracht die Hauptschuld tragen, bestrafen möchten.

Chor: Der Krieg.

Die Götter strafen die Sünde, wenn auch erst spät, durch mancherlei Strafen, besonders aber durch Krieg (151—182); Zorn und Ingrimm müssen denjenigen erfüllt haben, welcher den Krieg erfand (183—198); alle Strafen der Unterwelt sollte Pluto über ihn verhängen (199—206); müssen wir denn nicht ohne den Krieg schon früh genug dahin? (207—214); infolge des Krieges veröden bei uns Stadt und Land, und das römische Volk steht am Rande des Verderbens (215—222).

[1]) l. c. I. p. 79 ff.

Akt II.

Cornelia beweint den Tod ihrer beiden Gatten: Crassus und Pompejus. Cicero sucht sie zu trösten, indem er auf die schweren Zeiten hinweist, unter denen alle leiden: doch für Cornelia gibt es nur einen Trost: den Tod. Cicero verweist ihr dagegen die frevelhafte Rede, denn wer selber den Tod suche, reize den Zorn der Götter.

Chor: Der Kreislauf der Dinge.

Das Geschick der Menschen hängt von den Sternen ab (551—566); alles in der Welt kehrt immer wieder in die alte Bahn zurück (567—574); so auch die Sterne, und ähnlich kehren auch in der Geschichte und in der Natur dieselben Erscheinungen wieder (575—582); so scheint auch Rom in die alten Bahnen seiner Geschichte (Alleinherrschaft, Bürgerkrieg) zurückzukehren (583—614); hoffentlich ist auch der weitere Verlauf wie ehedem (Befreiung) (615—622).

Akt III.

Selbst tief betrübt über Roms Unglück, sucht der Chor in längerem Gespräche die durch Träume geschreckte Cornelia zu beruhigen.

Cicero klagt über den Verfall Roms, das die ganze Welt bezwungen habe, nun aber selbst dem Cäsar zu Füssen liege.

Philippus überbringt der Cornelia die Asche des Pompejus; sie spricht laut den Fluch über Cäsar aus und fürchtet auch nicht die Strafe, welche er über sie verhängen könnte (629—744).

Chor: Unbeständigkeit des Glückes.

Fortuna ist so unbeständig, wie der Flugsand, bald ist sie günstig, bald ungünstig (985—999); sie treibt ihr Spiel mit uns (1000—1004); nicht einen ganzen Tag bleibt sie sich gleich (1005—1009); mit derselben Willkür behandelt sie

ein grosses Reich, wie eine einzelne Familie (1010—1014); Kaiser und Bauer gelten ihr gleich viel (1015—1019); der Kaufmann muss um ihre Gunst flehen (1020—1024); sie hat Macht über alles; am meisten wird dies kund im Kampfe (1025—1034); so unterliegt oft ein erprobter Kriegsheld einem jugendlichen Feldherrn (1035—1039); z. B. Hannibal (1040—1044); Marius (1045—1049); Pompejus (1050—1054); aber Cäsar denkt nicht an eine solche Möglichkeit (1055—1059); und doch ist keiner vor dem Tode wahrhaft glücklich (1060—1064).

Akt IV.

Cassius sucht den D. Brutus von Cäsars Streben nach der Königsgewalt zu überzeugen und wendet sich daher an die Traditionen der Familie des Brutus, welche immer die Tyrannen hasste.

Chor: Tod den Tyrannen!

Unsterblich sind die Feinde der Tyrannen, z. B. Harmodios und Aristogeiton (1237—1272); oft kommen sie durch ihre eigenen Verwandten zu Fall, oft durch andere, und nie sterben sie eines natürlichen Todes (1273—1296); sicherer ist das Leben des Genügsamen (1297—1302).

Cäsar tritt als Sieger auf; er ruft die Götter zu Zeugen an, dass er den Krieg nicht mutwillig begonnen habe. M. Antonius warnt ihn vor seinen Feinden und empfiehlt ihm, sich eine Leibwache zu halten; aber Cäsar weist einen solchen Vorschlag zurück; denn ein rascher, ungeahnter Tod scheint ihm besser als ein Leben in beständiger Furcht.

Chor der Cäsarianer: Ohne einheitlichen Gedanken.

O goldene Sonne, bewahre das Haupt des Imperators (1459—1466); holde Venus, übertrage deine Gunst auch auf den Nachkommen des Julus (Cäsar), damit er friedlich noch lange herrsche (1467—1478); er sei gepriesen ob seiner Milde

(1479—1490); wer aber Unschuldige verfolgt, ist der Strafe der Götter anheimgegeben, wie die neiderfüllten Gegner Cäsars (1491—1506); der Neid ist eine unheilbare Krankheit (1507—1534).

Akt V.

Da auf die Meldung, dass Scipio gefallen sei, Cornelia in Klagen ausbricht, sucht der Chor sie zu trösten, vereint aber nach dem ausführlichen Berichte des Boten seine Jammerrufe mit den ihrigen und stimmt schliesslich eine kurze Klage an, aber im Versmasse des Dialogs, indem er alle Zeichen der Trauer anzulegen auffordert.

Cornelia gelobt, ihrem Gatten und ihrem Vater die letzten Ehren zu erweisen und alsdann zu sterben.

A. Obwohl das Verzeichnis der *Interlocvtevrs* nur kurzweg den *Chœur* anführt, so hat doch der Dichter auch hier mehrere und zwar zwei Chöre verwendet; allerdings entwickelt der *Chœur* die Hauptthätigkeit, während der andere, der *Chœur de Cesariens*, nur mit einem einzigen Liede (Akt IV) bedacht ist.

Der *Chœur* besteht auch hier aus Frauen, worauf mehrere Stellen deutlich hinweisen: v. 627 *mes cheres sœurs;* v. 1909 *O mes compagnes cheres.*

Die Verwendung der beiden Chöre geschah wieder nach den schon angegebenen Grundsätzen: der Cornelia ist der Frauenchor zugeteilt, dem Cäsar der andere.

Nach Akt I konnte nun diese Regel nicht befolgt werden, weil derselbe nur von dem Monologe des Cicero — eher ein Prolog zu nennen — ausgefüllt ist, und weil mit der Person Ciceros der verschiedenen Parteistellung wegen der Chor der Cäsarianer nicht zusammengestellt werden konnte; wollte also Garnier an dieser Stelle nicht einen dritten Chor einführen, so stand ihm nur der *Chœur* zur Verfügung.

Am Schlusse des II. Aktes, in welchem Cornelia die Hauptrolle spielt, ist derselbe dagegen vollständig an seinem Platze.

In Akt III befindet sich sodann der *Chœur* zunächst im Gespräche mit Cornelia, welche auch hier wieder im Mittelpunkte des Interesses steht; aus diesem Grunde findet sich auch als Abschluss der Frauenchor.

Das Zwischenlied des IV. Aktes bedeutet dagegen wiederum auf den ersten Blick einen Verstoss gegen dieses System; denn der I. Teil dieses Aktes, an welchen er sich angliedert, wird von Männern — Decius Brutus und Cassius — gespielt, während das Zwischenlied dem *Chœur* zugeteilt ist. Wollte aber Garnier, was ja allerdings nach der Verwendung von drei Chören in Porcia auffallend erscheint, hier nicht einen dritten Chor einführen, so blieb ihm keine andere Wahl, da ja der Männerchor mit seinen Sympathien auf Cäsars Seite steht.

An den nun folgenden Dialog zwischen Cäsar und M. Antonius schliesst sich passend der Chor der Cäsarianer an, während der V. Akt wieder den *Chœur* als Tröster der Cornelia zeigt.

Wie schon erwähnt, ist am auffallendsten, dass Garnier in einem Stücke, wo nach dem allgemein herrschenden Systeme ein dritter Chor viel nötiger gewesen wäre, als der „Chor der Römerinnen" in Porcia, vor der Einführung desselben zurückschreckte, was wohl darauf hindeuten dürfte, dass Garnier mit seinem Versuche in Porcia nicht den gewünschten Erfolg erzielt hatte.

Die zwei vorhandenen Chöre aber unterscheiden sich nicht nur durch Geschlecht und äussere Stellung, sondern auch durch ihre persönliche Anteilnahme an der Handlung insofern, als sie zwei verschiedene Parteien vertreten und auch ihre feindselige Gesinnung gelegentlich zum Ausdrucke bringen. So spricht der auf Cornelias Seite stehende Frauenchor v. 621 von *les insolences d'vn maistre* (Cäsar); v. 1057 nennt er den Cäsar *presomptueux* und verherrlicht in dem Zwischenliede des IV. Aktes, 1237—1302, den Tyrannenmord, womit indirekt wenigstens auf Cäsars Ermordung hingewiesen wird. Andererseits spricht der Chor der Cäsarianer v. 1499 f. von Cäsars *haineurs*, welche ihn seiner Ehren beraubt und zum

Kampf gezwungen hätten, und unter denen natürlich nur seine Gegner Brutus, Cassius etc. zu verstehen sind.

B. Bezüglich des Inhaltes der Chorlieder ist der Zusammenhang derselben mit der Handlung kein besonders enger. Das erste Chorlied hat mit dem vorhergehenden Monologe Ciceros nur den einen Gedanken gemein, dass in beiden die Wirren des Bürgerkriegs betont werden, die den Römern Verderben bringen (v. 23, 215—222).

Im II. Akte dagegen, in welchem Cornelia den Crassus und Pompejus beweint, welch letzterer ja im Kriege gegen Cäsar gefallen war, findet die Hauptperson von seiten des Chores etwas mehr Beachtung, indem dieser sagt: wenn alle Dinge in der Welt einen Kreislauf durchmachen und alle Erscheinungen sich wiederholen, so ist zu hoffen, dass auch den Cäsar bald sein Ende erreicht, da er nicht nur (wie einst Romulus mit dem Blute seines Bruders,) mit dem Blute der Mitbürger den heimatlichen Boden tränkt, sondern auch eine edle Römerin (eben Cornelia) in den Tod treibt (607 ff.), wie einst Sextus, der Sohn des Königs Tarquinius, die Lucretia: die Könige aber wurden mit Spott und Schande verjagt und solches Los müsste auch dem Cäsar drohen.

Dagegen betrifft das Chorlied, welches den III. Akt (v. 1055 ff.) schliesst, wieder nur Cäsar, der weder in diesem Akte noch auch im Beginn des folgenden auf der Bühne erscheint; dort heisst es: „Für grosse Krieger hat sich schon oft am Abend des Lebens das Los noch geändert; das aber scheint Cäsar zu vergessen“ (v. 1034—1064).

Auf die den folgenden Akt eröffnende Scene, in welcher Cassius den Brutus zum Teilnehmer an der Verschwörung gegen Cäsars Leben gewinnen will, bezieht sich das Zwischenlied des IV. Aktes, welches 1237 ff. den Tyrannenmord preist.

Am schönsten aber wird wohl der Chor seiner Aufgabe gerecht nach Akt IV, wenn er v. 1459 ff. den Schutz des Himmels auf Cäsars Haupt herabfleht, welcher noch kurz vorher die Einführung einer Leibwache zum Schutze seiner Person abgelehnt hatte.

Und dann schildert der Chor in warmen Tönen Cäsars

Milde gegen die Besiegten, gegen welche er überhaupt nur die Waffen ergriffen habe, als sie ihn aus Neid seiner Rechte berauben wollten.

Im letzten Akte ist der Chor wiederum, wie im dritten, durch Teilnahme am Dialoge mit der Handlung verbunden.

Gegen das Ende fordert er sich selbst zur Klage auf, indem er alle einzelnen Zeichen der Trauer namentlich aufführt (v. 1899 ff.).

C. Dass weiterhin der Chor zur Erreichung des höchsten Zieles der Tragödie mitarbeite, ist schon durch den ganzen Aufbau des Stückes ausgeschlossen, das aus lauter nur durch das historische, nicht aber dramatische Interesse verknüpften Scenen besteht (so ist das Auftreten des Cäsar und des Antonius, des Brutus und Cassius für den Verlauf des Stückes ohne die geringste Bedeutung; und doch füllen ihre Reden den ganzen vierten Akt aus). Ferner ist Cornelia nur insofern dem Leide anheimgegeben, als sie durch den Tod ihres Gatten Pompejus und ihres Vaters Scipio schwer betroffen wird; die eigentlichen Leidenden dagegen erscheinen gar nicht auf der Bühne. Dazu kommt weiterhin, dass Cornelias Leiden ein völlig unverdientes ist, da weder eine Schuld noch auch eine Hamartie als Grund und Veranlassung dazu vorhanden sind, so dass dasselbe nicht das Gefühl des „Furchtbaren", sondern des „Entsetzlichen" erweckt, welches völlig untragisch ist, da es durch die Macht seiner Vorstellung alle übrigen Regungen des Herzens erstickt.

Auch das Mitleid kommt hiermit nicht zur vollen Wirkung, obwohl der Dichter mit allen Mitteln, unzähligen Klagen und herzzerreissenden Jammerrufen darauf hinarbeitet.

D. Vom rein ästhetischen Standpunkte aus verdient hier wohl das Chorlied des IV. Aktes besondere Erwähnung, da es die Liebe und Anhänglichkeit zu dem mächtigen und doch gütigen Herrscher in schön empfundenen Worten wiederspiegelt und den Neid, welcher seine Feinde beseelt, mit kräftigen Zügen brandmarkt. Zum Schlusse sei nur noch angemerkt, dass auch in dieser Tragödie gegen den Grundsatz verstossen ist, dass der Chor die Grenze zwischen zwei Akten sei (IV. 1237—1302).

Metrisches.

		St.	Z.		R.	S.
I.		9	8	(72)	babadccd	8
II.		9	8	(72)	babadcde	8
III.		16	5	(80)	aabab	a 8. b 6
IV.	1	11	6	(66)	aabccb	8
	2	19	4	(76)	aabb	a 8, b 6

Sa. 366 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

VI. Garniers M. Antoine.[1])

Akt I.

M. Antonius hat beschlossen, zu sterben, da ihn sein altes Waffenglück verlassen habe, Cäsar vor den Thoren von Alexandria stehe, und schliesslich Cleopatra, um deretwillen der Kampf entbrannt sei, ihn verrate.

Chor: Das Unglück.

Alles wechselt in der Natur (149—164): das Unglück aber steht dem Menschen *stets* zur Seite (165—180); Macht schützt nicht davor (181—188); ebensowenig Flucht (189—196); immer verfolgt es uns (197—204); wohl dem, der nie geboren wurde, und dem, der genügsam lebt (205—212); die Strafe für den Raub des Feuers durch Prometheus ist eine mannigfaltige: Unglück und Krankheit (213—220); Elend im Herzen (221—228); Krieg und seine schlimme Folgen (229—236).

Akt II.

Philostratus beseufzt das Unglück seiner Vaterstadt: daran ist die Liebe schuld, die schon so viele in das Verderben gebracht hat. Aber die Götter haben uns gewarnt und auch heute Nacht wieder seltsame Zeichen gesandt.

[1]) l. c. I. p. 147 ff.

Chor: In solchem Schmerze verstummt der Mensch.

Lasst uns unser Unglück beweinen! (321—326): wir sollen klagen gleich der Nachtigall (327—338); aber auch Klagen wie die des Eisvogels oder des Schwanes reichen nicht aus, unseren Schmerz auszudrücken (339—356), noch auch die der Schwestern des Phaeton (357—362), noch die der Niobe (363—368); noch die der Myrrha (369—374), noch die der Verehrer der Cybele (375—380); unser Schmerz ist unendlich (381—386).

Cleopatra ist entschlossen, ebenfalls zu sterben, aber Charmion und Eras suchen sie von diesem Vorsatze abzubringen, indem sie ihr vorstellen, dass sie damit Antonius nichts mehr nütze, während ihr Tod nur Jammer und Elend über die Ihrigen bringe; Cleopatra aber bleibt fest und ersucht den Diomedes, den Antonius über ihre wahre Gesinnung und ihre Treue bis zum Tode zu unterrichten.

Chor: Jetzt trifft das Geschick Ägypten, ein anderes Mal Rom.

O du liebliches, fruchtbares Land, und du Fürst der Ströme, Nil! (743—766): bald werdet ihr den Römern euren Tribut entsenden (767—797); ein edles Gut ist die Freiheit; die Knechtschaft aber ist doppelt hart, wenn der Herrscher ein Fremder ist, wie bei uns in Zukunft der Römer (798—819); indes die Zeit verändert alles (820—830); auch für dich, Rom, wird der Tag der Zerstörung kommen (831—863).

Akt III.

Mit Lucilius, welcher allein ihm Treue gehalten hat, stellt Antonius Betrachtungen über seine Lage an; dieser glaubt, dass Antonius ebenso, wie Lepidus, der Gnade Octavians teilhaftig werden könne; jener aber erkennt in dem gegenwärtigen Unglücke die Folgen seiner Lüste und sieht in dem freiwilligen Tode den einzigen Ausweg.

Chor: Der Tod als Befreier.

Schimpflich ist die Furcht vor dem Tode (1248—53); ist er doch der einzige wahre Erretter (1254—1277); wer tapfer ist, fürchtet daher nicht die Todesgefahr (1278—1319), sondern nur der Feigling fürchtet sie (1320—1325); wohl dem Antonius und der Königin, welche sich durch freiwilligen Tod der Schande entziehen (1326—1337): auf den elysischen Gefilden treffen sie die Seelen der alten ägyptischen Könige (1338—1343).

Akt IV.

Octavian preist seine Macht und will einer jeden Erhebung in Zukunft dadurch vorbeugen, dass er über Antonius und seine Anhänger den Tod verhängt. Agrippa rät ihm dagegen, seinen Sieg nicht mit Blut zu beflecken; da erscheint der Bote mit einem blutigen Schwerte und teilt mit, dass Antonius sich selbst getötet habe.

Chor der cäsarianischen Soldaten: Zu Ende sei der Bürgerkrieg!

Wird der Bürgerkrieg, eine Schande für uns vor der Nachwelt, ewig währen? (1712—1743); jetzt herrscht unbestritten ein Einziger, da kann hoffentlich der Friede gedeihen (1744—1767); wenn aber der Krieg wieder ausbricht, so möge er gegen fremde Völker geführt werden (1768—1783); hat doch Rom durch solche Kriege seine jetzige Grösse erlangt, welche niemand ausser Jupiter vernichten kann (1784—1791).

A. Wie in *Porcie* und *Cornelie*, so haben wir auch in *M. Antoine* keinen einheitlichen Chor, sondern zwei und zwar, wie die Liste der *Acteurs* angibt, den der Ägypter und den der cäsarianischen Soldaten, welche entsprechend dem Träger der Hauptrolle des jeweiligen Aktes verwendet sind.

So folgt auf Akt I — Monolog des Antonius — der *Chœur*, womit offenbar der Chor der Ägypter gemeint ist, da später (Akt IV) ausdrücklich ein Chorlied mit *Chœur de*

soldats Césariens überschrieben ist; in Akt II auf den Monolog des Philostratus abermals der *Chœur*.

Am Ende von Akt II aber hätte der Dichter, dem bisher befolgten Grundsatze entsprechend, eigentlich einen Frauenchor einführen sollen, da die Königin und ihre Frauen, Eras und Charmion, seit dem letzten Chorgesang ausschliesslich die Bühne beherrschen.

Wie aber schon früher (in *Cornelie*),[1]) so scheint der Dichter auch hier Bedenken gehabt zu haben, einen dritten Chor aufzustellen. Aus der Verlegenheit, den von Frauen gespielten Akt mit einem Männerchore zu schliessen, zieht sich der Dichter dadurch, dass er die sonst an der Handlung nicht weiter beteiligte Person des Diomedes als *Secrétaire de Cleopatre* einführt und den Dialog mit einer ziemlich umfangreichen Rede schliessen lässt: hieran konnte sich alsdann das Chorlied der Ägypter auch ohne Belastung des poetischen Gewissens Garniers ungezwungen anreihen.

Im Anschluss an den Dialog des M. Antonius und seines Getreuen Lucilius steht dann am Ende des III. Aktes abermals der Chor der Ägypter, während sich nach Akt IV der Soldatenchor passend an die Unterredung zwischen Octavian und Agrippa anschliesst.

Zwar sind die beiden Chöre wiederum nach Parteien geschieden; indes treten in ihren Äusserungen die Parteigegensätze nicht oft zu tage; die Ägypter stellen sich als Gegner Roms eigentlich nur zweimal dar und auch da das eine Mal nur, indem sie, ausgehend von der Vergänglichkeit alles Irdischen, der Weltstadt ihre einstige Zerstörung prophezeien (v. 381); das zweite Mal allerdings ergreift der Chor etwas leidenschaftlicher Partei für Antonius und Cleopatra, wenn er ihren Entschluss zu sterben billigt, weil sie dadurch der *dextre felonne* des Siegers entgehen (v. 1329). Der Chor der Soldaten aber betont den Gegensatz überhaupt nicht; sein Lied atmet vielmehr eine recht kriegsmüde Stimmung und weiss die Segnungen des bürgerlichen Friedens recht wohl zu würdigen.

[1]) S. o. p. 83 f.

B. Betrachten wir nun die Chöre auf ihre Anteilnahme an der Handlung, so bietet sich uns eine hier deutlicher als in den früheren Stücken hervortretende Erscheinung. War nämlich bisher stets irgend ein Berührungspunkt zwischen Chorlied und dem vorausgehenden Akte zu finden, oder doch wenigstens auf die allgemeine, den Hintergrund bildende Lage hingewiesen, so fehlt eine derartige Bezugnahme fast vollständig in den Chorliedern der beiden ersten Akte, von welchen das erste überhaupt nur vom Unglücke spricht, und dabei wohl das Unglück Ägyptens im Auge haben mag, es aber jedenfalls nicht in die Erörterung hereinzieht, während das zweite Chorlied gegen das Ende wohl das Wort „*unser* Schmerz" ausspricht (v. 381), aber doch versäumt, irgendwie anzugeben, welcher Art derselbe sei.

Auch der Schlusschor des II. Aktes steht weder mit dem vorausgehenden Gespräche der Cleopatra mit ihren Frauen, noch mit der folgenden Unterredung des Lucilius und Antonius in direkter Beziehung: gleichwohl ist hier ein engerer Anschluss bewirkt, indem der Chor wenigstens auf die speziellen Verhältnisse Ägyptens Bezug nimmt, das bald den Römern anheimfallen werde (v. 733 ff.).

Deutlich dagegen weist der Chor auf Antonius und Cleopatra am Ende des III. Aktes hin, wenn er es gutheisst, dass sie sich durch den Tod der Schmach entziehen, welche Octavian ihnen zugedacht hat (v. 1326 ff.).

Der Chor der cäsarianischen Soldaten endlich hat sowohl die herrschende Situation im Auge, wenn er in dem ganzen Liede seine Sehnsucht nach dem Ende des Bürgerkrieges ausspricht, als auch speziell den Octavian, auf welchen er mit *en seul homme* (v. 1745) hinweist, von welchem endlich der Friede erhofft wird.

In jenen beiden ersten Gesängen gibt der Chor also im besten Falle den Grundton der das Ganze beherrschenden Stimmung wieder und ist, wie Schopenhauer die Chöre überhaupt betrachtet hat,[1]) gleich „dem Bass in der Musik." Denn in diesen Liedern ist Garnier so weit in der Ab-

[1]) Cfr. Siebenlist, l. c. p. 383.

straktion und Verallgemeinerung gegangen, dass sie sich nicht mehr als Teile des Ganzen darstellen, sondern mit ihrem überhaupt elegischen Charakter wohl auch in anderen Tragödien Platz finden könnten. Damit aber nähern sie sich jenen „eingeschalteten Gesängen" — ἐμβόλιμα —, vor welchen Aristoteles ausdrücklich gewarnt hat;[1]) ebenso stehen sie im Widerspruch zu Horazens *quod non proposito conducat et haereat apte*.[2])

C. So wenig aber diese Chöre den beiden ersten Forderungen des Aristoteles gerecht werden, ebenso wenig stehen sie auf der Höhe ihrer dramaturgischen Aufgabe. Auch hier haben wir nämlich, wie in *Porcie* und *Cornelie*, fast nur die Thatsachen der Tragödie zwar mehr oder minder berührende Reden und Monologe, aber keine derselben ist im stande, irgend eine Änderung in den Verhältnissen zu bewirken, eine Handlung anzubahnen. Des Antonius Entschluss zu sterben ist schon in Akt I ausgesprochen (v. 7: *Il me convient mourir*), und die Lage ändert sich eigentlich nur insofern, als in Akt IV der Vollzug dieses Vorsatzes gemeldet wird. Der Grund zu dieser That aber wird von ihm selbst angegeben: *la seule Volupté* (1148); *il me faut decorer mes lascives amours d'vn acte courageux* (1239). Sein Leiden ist also ein selbstverschuldetes und somit ein zur Behandlung in der Tragödie völlig ungeeignetes; denn das Mitleid, welches es etwa zu erzeugen im stande ist, ist nicht das tragische, sondern nur das allgemein menschliche, das wir jedem Leiden eines Nebenmenschen entgegenbringen. Furcht aber zu erwecken ist derselbe überhaupt nicht im stande, da der Zuschauer als nicht in dem gleichen Falle der Schuld befindlich zu denken ist.[3]) Wenn nun so die Tragödie schon an und für sich ihren Zweck verfehlt hat, so gilt dies besonders von den Chorliedern, welche teils durch ihren ganz allgemeinen Charakter (Schlusschor in Akt I, 149—236), teils durch ihren etwas abseits liegenden Gedankengang (Schlusschor II, 743—863; IV, 1712—1791) zur Erregung der Schicksalsempfindungen wenig beitragen dürften. Dazu kommt die dem

[1]) S. o. p. 4.

[2]) *De arte poetica*, v. 195.

[3]) Cfr. Aristoteles, *Poetik*. 1453 a. cap. 13, 1 ff.

Altertume keineswegs eigene, aber ihm im 16. Jahrhundert zugeschriebene dumpfe und düstere Weltanschauung, welche gerade der Chor immer wieder zum Ausdruck bringt. So erläutert der Chor im ersten Akte an vielen Beispielen die Beharrlichkeit, mit welcher das Unglück die Menschen von der Wiege bis zum Grabe verfolgt, und am Ende des dritten Aktes feiert der Chor als den wahren Befreier von allem Unglücke den Tod, dem sich der Verzweifelte in die Arme wirft.

D. Nicht wohlthuend ist der Eindruck, welchen das Zwischenlied des II. Aktes auf die Hörer macht, insofern dasselbe mit mythologischen Reminiszenzen geradezu überladen ist, und obendrein vielfach mit solchen, welche keineswegs geläufig sein dürften (z. B. v. 335: *l'onde Ismarienne*, 336 *le hazard Daulien oiseau* etc.). Stimmungsvoll wirkt dagegen das schöne Chorlied des IV. Aktes mit seiner Sehnsucht nach bürgerlichem Frieden, wobei gerade die Vorstellung, dass das Friedensbedürfnis sich sogar den rauhen Kriegern aufdrängt, von besonderer Wirkung sein dürfte. Erwähnt sei schliesslich noch, dass im *M. Antoine* der Chor überhaupt niemals und speziell nicht im letzten Akte am Dialoge teilnimmt, wie er es in den vorausgehenden Stücken gethan hat; also auch dadurch erscheint er an der Handlung in geringerem Masse als früher beteiligt.

Metrisches.

	St.	Z.	R.	S.
I.	11	8 (88)	b a b a d c d c	8
II.$_1$	11	6 (66)	a a b c c b	a c 8, b 6
$_2$	11	11 (121)	b a b a d c c d e d e c	7
III.	16	6 (96)	b b a d d a	8
IV.	10	8 (80)	b b a a d c d c	8

Sa. 451 Verszeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

VII. Garniers Hippolyte.[1])

Akt I.

Der Schatten des Ägeus verkündet, dass der Stadt Athen, sowie deren Könige Theseus und seinem Sohne Hippolyt Unheil bevorstehe. Hippolyt begrüsst den Anbruch des Tages, der ihn von einem schweren Traume erlöst; dieser Traum und andere Vorzeichen deuten auf nahendes Unglück.

Jägerchor: Jagdlied.

Anrufung der Diana um Beistand zu dem harmlosen Vergnügen der Jagd (285—320); das Leben der Hirsche in den verschiedenen Zeiten des Jahres und ihre Schlauheit gegenüber den Jägern (321—356); die Jagd auf Eber und Hasen (357—368); Heimkehr: Diana steigt zum Himmel empor, um dort zu leuchten, wir kehren nach Hause zurück mit unserer Beute (369—380).

Akt II.

Phädra beklagt die Abwesenheit des Theseus; mehr aber noch beunruhigt sie die Liebe zu dessen Sohn Hippolyt. Zwar sucht die Amme sie von ihrem frevelhaften Sinnen abzubringen; aber da jene keinen anderen Ausweg kennt, als den Tod, so lässt sie sich dazu bestimmen, den Hippolyt zu bereden.

Chor: Die Liebe eine Qual.

Menschen und Götter leiden unter ihr (875—886); für die Menschen aber ist sie unheilbar (887—921); sie ist eine Strafe für des Prometheus Raub und im Styx geboren (922—940); Hercules hat viele Ungeheuer erschlagen, der Liebe aber erlag auch er (941—964); warum dehnt ihr, Venus

[1]) l. c. II, p. 1 ff.

und Amor, euren Groll gegen die Mutter (Pasiphaë) auch auf die Tochter (Phädra) aus? (unzüchtige Liebe) (965—976).

Akt III.

Der Akt zerfällt in drei Scenen. Die erste enthält die Monologe der Phädra und der Amme und hat die unbezähmbare Liebesleidenschaft der Königin zu Hippolyt zum Gegenstande.

In der zweiten sucht die Amme ihn selbst zu bestimmen, mit dem Waidwerke das Leben in der Stadt zu vertauschen und der Liebe zu geniessen, wogegen er für sich die gute alte Sitte der Väter in Anspruch nimmt, die von diesem verweichlichten Leben nichts wussten.

Schliesslich macht Phädra selbst den letzten Ansturm auf sein Herz, wird aber mit strafenden Worten und schliesslich sogar mit dem Schwerte zurückgewiesen. Diesen Augenblick benutzt die Amme, um Hilfe herbeizurufen, da man der Königin Gewalt anthun wolle.

Chor: Des Weibes Rache.

Lasst uns zu den Göttern beten um Schutz gegen die drohende Gefahr (1523—1538); furchtbarer ist das Weib in seiner Wut als Jupiters Blitz, die See, Feuer, Pest und Krieg und nur vergleichbar einer Mänade (1539—1562): unsere Königin ist davon erfasst, weil ihre Liebe verschmäht wurde (1563—1586); ähnliche Fälle aus der Mythologie (1587—1602); möchten die Götter das Unheil von dir (Hippolyt) abwenden (1603—1610)!

Akt IV.

Dem Theseus, welchem bei seiner Rückkehr aus der Unterwelt die Amme mit Klagerufen entgegengetreten war, berichtet Phädra, dass ihr von Hippolyt Gewalt angethan worden sei. Er ruft nun die Rache der Götter und besonders Neptuns, der ihm einst das Versprechen seiner Hilfe gegeben

hatte, auf seinen Sohn herunter. Unter dem Eindrucke dieses furchtbaren Fluches empfindet die Amme Gewissensbisse über die von ihr ersonnene Verleumdung.

Chor: Ein Versprechen bindet nicht immer.

An den Göttern ist es, das Verbrechen zu offenbaren, besonders an dir, Neptun (1899—1918); ein Versprechen bindet nicht, wenn der die Erfüllung Fordernde im Zorn ist (1919—1940); darum, Neptun, erhöre nicht den Theseus! (1941—1946); denn der Zorn wütet blind und furchtbarer als alles andere (1947—1964).

Akt V.

Der Bote teilt dem Theseus den Tod des Hippolyt mit. Phädra gesteht ihre Schuld und nimmt Abschied vom Leben (2261—2308).

Chor: Klagelied.

Lasst, Gefährtinnen, die Berge und Thäler von unseren Klagen hallen, damit das wogende Meer unseres Strandes seine Wellen kräusele vor unseren Seufzern, dass unsere Thränen die Wasser der Bäche schwellen. Und du, Sonne, birg dein Antlitz hinter nächtlichem Himmel. Unser trauriges Los liebt die Finsternis, und die Nächte sind unserem Grame willkommen.

Wonach könnte sich in dieser Trauer unser Herz sonst sehnen, als nach dem Grabe? Stadt von Mopsopia (=Athen), du fühlst die harte Hand des menschlichen Geschickes. Vater Jupiter brachte noch niemals soviel Unheil über eine Stadt. Nun lasst uns diese Leichen statt mit Blumen mit unseren Thränen ehren. Unaufhörliche, reiche Thränen sollen unseren Schmerz beweisen. An die Brust wollen wir schlagen, bis sie davon errötet. Was könnten wir auch Besseres thun, da der Himmel so viel Unheil auf unser Haupt häuft?

Das Stück schliesst mit einem Monologe des Theseus, der

in seinem Schmerze über den Tod des Hippolyt seine Tage in der Einsamkeit zu beschliessen gedenkt.

A. Wiederum zeigt gleich die Liste der *Interlocuteurs* zwei verschiedene Chöre, den *Chœur de Chasseurs* und den *Chœur d'Atheniens*. Eine genaue Betrachtung der Chöre ergibt aber, dass Garnier scheinbar von dem bisher beobachteten Systeme, dass der jeweils verwendete Chor in Geschlecht dem betreffenden Hauptacteur entspreche, abgewichen ist.

Zwar steht der bloss einmal, nämlich nach Akt I — Ägeus und Hippolyt — auftretende *Chœur de Chasseurs* im Einklange mit dieser Regel; anders dagegen der *Chœur d'Atheniens*, welchen das Personenverzeichnis anführt. Dieser singt z. B. nach Akt II, in welchem überhaupt nur zwei Frauengestalten — Phädra und die Amme — auftreten; im dritten Akte haben wir zwar eine männliche Rolle, die des Hippolyt; ihr aber stehen zwei weibliche gegenüber, wiederum Phädra und die Amme; hier besonders fällt uns auf, dass der Dichter, wenn er überhaupt einen Männerchor am Platze glaubte, nicht den der Person des Hippolyt zu Liebe eingeführten Jägerchor verwendet hat, sondern den der Athener, welcher sich obendrein schlecht an eine lange Rede der Amme anschliesst. Auch erwarten wir den *Chœur d'Atheniens* nicht nach dem von Theseus, Phädra und der Amme dargestellten IV. Akte, um so weniger als derselbe abermals von einer grossen Rede der Amme abgeschlossen wird; und auch nach der zweiten Scene des V. Aktes, in welcher fast nur Phädra hervortritt, scheint uns der Chor nicht dem bisher beobachteten Grundsatze zu entsprechen.

Da aber auch die Varianten[1]) hier auf keinen Druckfehler schliessen lassen, so scheint Garnier in unserer Tragödie prinzipiell von seinem Systeme abgewichen zu sein. Indes wird diese Annahme sofort hinfällig, wenn wir in dem mit *Chœur* überschriebenen Liede des V. Aktes gleich am Anfange (v. 2260) lesen: *Faisons, ô mes compagnes*, etc., eine Anrede also, welche nur an Frauen gerichtet sein kann, ebenso wie

[1]) l. c. IV. p. 98.

auch die v. 2295—2304 verzeichneten Klagen wohl nur bei Frauen gebräuchlich waren.

Da nun aber auch die übrigen Chorlieder vom II. Akte an nur *Chœur* betitelt sind, so dürfte wohl eher anzunehmen sein, dass wir es auch dort mit einem Frauenchore zu thun haben, und dass Garnier seinem Systeme auch im „*Hippolyte*“ treu geblieben ist, als dass wir bloss im V. Akte, obendrein unter derselben Bezeichnung, einen besonderen (dritten) Chor vermuten. Es wird also im Personenverzeichnisse lediglich ein Irrtum Garniers in der Form *Atheniens* für *Athéniennes* vorliegen.

Diese beiden Chöre nun unterscheiden sich also durch Geschlecht und damit auch durch ihre Lebensstellung; dagegen ist die Sympathie beider auf Seiten Hippolyts, da auch die Athenerinnen die That der Phädra verabscheuen (so z. B. v. 1584: *son forfaict*) und für Hippolyt zu Athene beten, v. 1528. Wenn somit auch keine vollständige Einheit des Chores konstatiert werden kann, so sind doch die vorhandenen Gegensätze rein äusserlicher Natur, während die Gesinnung den Hauptpersonen des Stückes gegenüber überall dieselbe ist.

B. Von diesen beiden Chören ist nur der eine, der der Athenerinnen, an der Handlung beteiligt.

Dagegen steht der Jägerchor zu dem Verlaufe des Stückes in gar keiner Beziehung und leitet seine Existenzberechtigung nur notdürftig von dem öfter wiederholten Gedanken ab, dass Hippolyt ein Freund des Waidwerks gewesen sei: v. 246: *quand ie sors pour aller à la chasse*; 1163—65: *Vous la chetiuez* (la ieunesse) *toute dans l'obscur des forests* u. o. Dagegen ist der „Chor“ nach Akt II dem Ganzen angepasst sowohl seinem Hauptgedanken nach, dass die Liebe eine Qual und als Strafe von den Göttern verhängt sei, als auch in einer besonderen Bemerkung v. 965 ff., welche in der unzüchtigen Liebe der Phädra zu Hippolyt eine Folge der Strafe der Venus und des Amor sieht, welche sich schon an ihrer Mutter Pasiphaë offenbarte, die ja mit einem Stiere den Minotaurus erzeugt hat.

Ebenso genau in der Stimmung, wie in der speziellen

Bezugnahme ist der Chor des III. Aktes dem Vorangehenden angepasst, wo Phädra den Hippolyt mit ihren Liebesbeteuerungen bestürmt, aber von ihm schroff zurückgewiesen wird, worauf er als der Verführer verleumdet wird; denn das Chorlied handelt von der Wut des gekränkten Weibes, und weist v. 1586 ff. ausdrücklich darauf hin, dass auch die Königin davon erfasst sei.

Nachdem dann Phädra in Akt IV den Hippolyt bei Theseus als Verführer bezeichnet hat, betet der Chor zu den Göttern, sie sollten das Verbrechen offenbaren (v. 1899 ff.), Neptun aber, zu dem Theseus um Rache gefleht habe, solle dessen Gebet nicht erhören (v. 1941).

Endlich beschäftigt sich der Chor in Akt V ausschliesslich mit Hippolyt und Phädra, insofern er das Unglück der Stadt beklagt, welches dieselbe infolge des Todes der beiden betroffen habe.

C. Bezüglich der Mitarbeit an der Erreichung des eigentlichen Zieles der Tragödie erfüllt der Chor seine Aufgabe nicht, ein Umstand, der wiederum seine Begründung in dem ganzen Aufbau des Stückes findet.

Phädras Ende erweckt vor allem das Gefühl der Befriedigung, weil damit schwere Schuld gesühnt wird; das Mitleid, welches wir ihr gegenüber etwa noch fühlen, ist ein rein menschliches, da ja jedes Leiden unsere Anteilnahme erweckt, während tragisches Mitleid nur einem unverdienten Leiden gegenüber seinen Platz hat. Furcht aber ist hier völlig ausgeschlossen, da der Zuschauer, welcher ja für den Dichter ein Schuldloser ist, nichts mit Phädras Verbrechen gemein hat, also auch vor ihrer Strafe sicher ist. Hippolyts Leiden erweckt in uns weniger Mitleid und Furcht, als vielmehr die Vorstellung des Entsetzlichen (welche gerade die Tragödie nicht erzeugen soll), da er ja völlig unschuldig leidet. Mit dem Fehlen der Schicksalsempfindungen aber ist auch deren Katharsis ausgeschlossen und damit fehlt auch die Berechtigung für das Vorhandensein des Chores. Übrigens erheben unsere Chorgesänge auch gar keinen Anspruch

darauf, in dieser Richtung thätig zu sein am wenigsten natürlich das Jägerlied.

D. In seinem lyrischen Empfinden steht dieses Lied wohl hoch über den übrigen Gesängen: es ist reich an anmutigen Zügen, die von einer liebevollen Betrachtung der Natur und des Lebens der Tiere Zeugnis ablegen. Andererseits aber darf nicht verhehlt werden, dass die Unmittelbarkeit der Wirkung erheblich beeinträchtigt wird durch das Hereintragen so vieler dem allgemein menschlichen Empfinden fernliegenden und ausschliesslich dem Gesichtskreise des Waidmannes angehörigen Ausdrücke (wie z. B. v. 323: *viandis;* 347: *se forpaistre;* 351: *bouter;* 358: *vermiller*; 359: *ses boutis*. u. s. w.)

Treffend ist das Gefühl der Beklommenheit und der düsteren Ahnung in dem Schlussgesange des IV. Aktes wiedergegeben, wenn der Chor gegenüber dem schrecklichen Fluche des Theseus über seinen Sohn zu den Göttern fleht, sie sollten Phädras Verbrechen an das Licht bringen, und Neptun möge sich nicht durch sein Versprechen gebunden erachten, da ja Theseus die Erfüllung desselben nur in der ersten Aufwallung des Zornes verlangt habe.

Bemerkt sei schliesslich nur noch, dass auch in diesem Stücke der Chor sich nicht ein einziges Mal am Dialoge beteiligt; seine Thätigkeit beschränkt sich also ausschliesslich auf die Chorlieder.

E. Metrisches.

	St.	Z.		R.	S.
I.	8	12	(96)	baabcddefefe	8
II.	17	6	(102)	aabccb	8
III.	11	8	(88)	bbaadcdc	8
IV.	11	6	(66)	aabccb	8
V.	12	4	(48)	bba^1a^2	ba^1 6, a^2 4

Sa. 400 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

VIII. Garniers Troade.[1])

Akt I.

Hecuba bejammert das schreckliche Schicksal Trojas und seiner Bewohner und fordert ihre Frauen zur Klage auf.

Chor: Wechselgesang.

Das Wehklagen ist uns nichts Neues mehr, seitdem Paris in Sparta war; seit diesen zehn Jahren hatten wir nichts als Unglück.

Hecuba:

Wohlan, erhebt die Klage um Troja und Hector!

Chor:

Unsere Locken wallen auf den Rücken herunter: ihre gelbe Seide lasst uns mit Staube entstellen, dem Überreste von Troja.

Hecuba:

Mit lauten Jammerrufen beklaget den Hector!

Chor:

Um dich erschallt unsere Klage. Mit dir schwand unsere einzige Stütze und Trojas Beschützer. Mit dir stand und fiel die Stadt.

Hecuba.

Hector ist genug beweint; nun sei auch Priamus mit Klagen geehrt.

Chor:

König der Dardaner, nimm unsere Schmerzensrufe an: mehr als einmal hast du Gefangenschaft, Brand und Zer-

[1]) l. c. II. 81 ff.

störung kennen gelernt; und nachdem du deine Kinder bestattet hast, bist du dem Jupiter von dem Peliden geopfert worden und liegst nun hier auf dem Strande ohne Grab.

Talthybius meldet, dass Cassandra als Agamemnons Kriegsbeute ausersehen sei. Hecuba bricht unter der Wucht dieser Schreckenskunde zusammen; der Chor nimmt sich ihrer an.

Chor: Trojas Überfall.

Verflucht sei das hölzerne Pferd (445—453); festlich zogen wir zu ihm hinaus (454—472); brachten es in die Stadt (473—480); sangen, tanzten, schmausten und gönnten uns sodann Ruhe und Erholung (481—500); da erhob sich Lärm von den überfallenden Griechen und diese ermordeten unsere Gatten (501—538); uns aber schleppten sie durch die brennende Stadt fort (539—548); o schaudervolle Nacht, welche nie aus unserem Gedächtnisse schwinden wird (549—556).

Akt II.

Andromache erzählt einen Traum, in welchem Hector ihr befohlen habe, den kleinen Astyanax zu verbergen; sie bringt ihn daher in das Grabmal Hectors. Da naht Ulysses und fordert die Auslieferung des Kindes, weil das Heer der Griechen nicht absegeln könne, wenn nicht Hectors Geschlecht vernichtet sei. Andromache behauptet, er sei bei der Zerstörung der Stadt umgekommen, worauf Ulysses die Asche Hectors verlangt, um das Wasser des Meeres zu besänftigen; da stellt sich heraus, dass Astyanax in Hectors Grabmale verborgen ist. Er wird von Ulysses fortgeführt und soll von der Mauer herabgestürzt werden.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Wohin wirst du uns bringen, o Meer? (1137—1164); überallhin, nur nicht zu Helena! (1165—1178); ihr Raub durch Paris brachte uns allen Unheil (1179—1199), und auch

den Griechen durch den Tod so vieler Gatten und Söhne (1200—1206); es ist, wie Orpheus sagt: Alles ist dem Tode unterworfen (1207—1234).

Akt III.

Hecuba und der Chor erfahren von Talthybius auf ihre Fragen, dass Polyxena dem Achill geopfert werden müsse.

Chor: Unsterblichkeit der Seele.

Bleibt die Seele im Leichname oder stirbt auch sie? (1323—1340); nein, sie steigt empor zum Himmel (1341—1352) und wohnt bei den Göttern (1353—1376).

Pyrrhus verlangt von Agamemnon, dass zu Ehren des Achilles die Tochter des Priamus geopfert werde. Agamemnon will kein Blut mehr vergiessen; Kalchas aber behauptet, dass die Flotte nicht eher abfahren könne. Nun holt Pyrrhus die Polyxena bei ihrer Mutter ab, welche weinend zurückbleibt und den Tod herbeiwünscht.

Chor: Der Seefahrer.

Tollkühn ist der Seefahrer (1745—1776): friedliche Landleute waren unsere Väter (1777—1792); zuerst versuchten Tiphys und Jason das Meer, dann Paris und jetzt die Griechen (1793—1804).

Akt IV.

Der Bote berichtet der Andromache und Hecuba das Ende des Astyanax, welcher von einem Turme der Stadt herabgeschleudert wurde.

Chor: Geteilter Schmerz, halber Schmerz.

Variation dieses Gedankens (1983—2006); Beispiel von einem Schiffbrüchigen, welcher allein an ödes Gestade getrieben wird, und von solchen, welche dieses Los in Gemeinschaft

mit anderen erdulden (2007—2018): Beispiel aus der Mythologie (2019—2030); wir haben zwar Leidensgenossen, aber andererseits erhöht die Siegesfreude der Griechen unser Leid (2031—2036).

Nachdem Talthybius der Hecuba ausführlich das Ende der Polyxena mitgeteilt hat, berichtet der Chor, dass er den von dem Gastfreunde Polymestor ermordeten Polydor, Sohn der Hecuba, gefunden habe. Hecuba bricht in Verwünschungen gegen den Mörder aus und hofft, die Götter würden seine Ruchlosigkeit rächen.

Chor: Treulosigkeit.

Die Treue ist von der Erde gewichen (2299—2310); jetzt herrscht Treulosigkeit (2311—2316); mehr Treue ist noch bei den Tieren zu finden (2317—2322); in der Familie waltet sie nimmer (2323—2334); in den Palästen der Könige auch nicht (2335—2370); das zeigt Polymestor (2371—2382).

Akt V.

Polymestor erscheint bei Hecuba, um den Ort zu erfahren, wo sie die Schätze für Polydor geborgen habe. Statt dessen beraubt sie ihn des Augenlichtes und tötet seine zwei Kinder. Diese sich im Inneren des Zeltes vollziehende That wird von dem Chore, welcher sie beobachten kann, z. T. erzählt.

A. In der *Troade* bietet Garnier zum ersten Male einen einheitlichen, aus trojanischen Frauen bestehenden Chor, welcher der Handlung von Anfang bis zu Ende beiwohnt.

B. Inhaltlich ist der Chor gleich im I. Akte auch mit der Handlung verwoben; dort finden wir zum zweiten Male bei Garnier einen Wechselgesang [1]) u. z. zwischen Hecuba und den trojanischen Frauen, von denen die erstere zur Klage über Trojas Fall, sowie über den Tod des Hector

[1]) zum ersten Male in *Porcie*, v. 1928 ff.

und Priamus auffordert, worauf der Chor stets mit einem Klageliedantwortet: 125—156, {181—186}, 213—230, 235—256.

Dagegen schliesst sich nach der Wegführung der Cassandra durch Talthybius der Chor nicht an diese Thatsache an, sondern er greift zurück auf die letzte Veranlassung zu dem jetzigen Unheil, indem er die Geschichte von dem hölzernen Pferde und der dadurch herbeigeführten Eroberung der Stadt besingt; nur auf solche Weise lässt sich eine innere Beziehung zwischen dem Ganzen und dem Chorliede herauskonstruieren.

Auch in dem II. Akte, in welchem Astyanax dem Ulysses ausgeliefert werden muss, knüpft der Chor nicht an dieses letzte Ereignis an, wenn die Trojanerinnen davon singen, wohin sie wohl gebracht werden, und dann auf den Krieg übergehen, der auch so vielen Griechen das Leben kostete.

Wenn sodann im III. Akte die Auslieferung der Polyxena gefordert wird, die dem Achill geopfert werden soll, so muss auch von hier zu dem folgenden Liede über die Unsterblichkeit der Seele erst künstlich eine gedankliche Verbindungslinie gezogen werden, insofern eben der Gedanke an das Fortleben der Seele die trauernde Mutter trösten soll. — In der folgenden Scene wird Polyxena von Pyrrhus wirklich abgeholt; doch auch auf dieses Ereignis weist der Chor nicht zurück, wenn er sein Lied von der Verwegenheit des Seefahrers singt und unter den Beispielen dafür auch den Paris aufführt (v. 1797), welcher das gegenwärtige Unheil veranlasst habe; nur auf eine historisch mit der Fabel der Tragödie zusammenhängende Thatsache wird verwiesen.

Wenn dann in dem Zwischenlied des IV. Aktes der Chor sagt: sein Schmerz sei zwar ein allgemeiner und sei infolgedessen leichter zu ertragen, andererseits aber werde er durch die laute Siegesfreude der Griechen wieder erhöht (v. 2031 ff.), so deutet er mit jenem „Schmerze“ wohl nicht auf den kurz zuvor berichteten Tod des Astyanax allein zurück, sondern er hat eben das ganze Unglück im Auge, welches ihn in der Zerstörung Trojas betroffen hat; in diesem Falle müsste also auch hier ein Mangel an Zusammenhang konstatiert werden, wenn schon das Lied seinem Grundgedanken

nach — geteilter Schmerz, halber Schmerz — an dieser Stelle ganz am Platze wäre. Nachdem sodann der Chor in Gesprächsform mitgeteilt hat, Polydor sei von dem treulosen Gastfreunde Polymestor ermordet aufgefunden worden, stimmt er (der Chor) im engen Anschlusse daran sein Lied über die Treulosigkeit an und erwähnt auch zum Schluss den Polymestor als Beispiel dafür, dass sie auch im Palaste der Könige walte.

Im V. Akte beteiligt sich der Chor nur am Dialoge, und zwar insofern, als er mitteilt, wie im Innern des Zeltes Hecuba an Polymestor Rache nimmt.

So hat der Chor eigentlich nur in einem einzigen Liede (Akt IV, gegen Ende), sowie in den kurzen Klageliedern des ersten Aktes seine Aufgabe als Teil des Ganzen völlig gelöst; in anderen aber entweder nur die allgemeine Stimmung angegeben (Akt III; IV 1983 ff.) oder auf ein mit der vorliegenden Thatsache in mehr oder minder naheliegendem ursächlichen Zusammenhange stehendes Ereignis hingewiesen (I), während sich im zweiten Akte die allzugrosse Kluft auch nicht durch künstliche Mittel überbrücken lässt.

Andererseits aber erweist sich der Chor insofern als Teil des Ganzen, als er häufig (I. 273 ff., 393 ff., 441 ff. III, 1255 ff. IV, 2213 u. ö. V, 1439 ff. u. ö.) am Dialoge beteiligt ist; da er sich in diesen Fällen immer des Alexandriners bedient, muss natürlich angenommen werden, dass nicht der gesamte Chor, sondern bloss eine der Frauen, etwa die Führerin des Chores, thätig war, da ja schon durch das Versmass darauf hingewiesen ist, dass die Worte zu sprechen und nicht zu singen sind.

C. Dass unser Chor seiner höchsten Aufgabe, der Mitwirkung zur tragischen Katharsis, nicht gerecht wird, ist eben wieder in der Anlage des Stückes begründet. Jeder Akt bringt neue Schrecken für die trojanische Königsfamilie, welche auf alle Schicksalsschläge nur mit Klagen antwortet. I. Wegführung der Cassandra, II. des Astyanax, III. der Polyxena, IV. Kunde von dem Tode des Astyanax, der Polyxena und des Polydor; der Akt V dagegen bringt die schreckliche Rache der Hecuba an Polymestor. Diese einzelnen Vorgänge werden lediglich durch das Inte-

resse an den Zurückgebliebenen zusammengehalten, nicht aber durch eine folgerichtige Entwicklung der Ereignisse. Sodann erscheinen die eigentlich vom Leiden betroffenen Personen innerlich nur wenig erschüttert: Cassandra freut sich, Agamemnons schreckliches Ende mit erleben zu dürfen, das sie ahnenden Geistes voraussieht (I. 335), Astyanax ist noch in zu jugendlichem Alter, um sich der Schwere seines Schicksals bewusst werden zu können; Polyxena endlich zieht den augenblicklichen Tod einem in Knechtschaft und Erniedrigung verbrachten Leben vor (III, 1633). Aber das Leiden all dieser drei Personen ist unverdient, es erweckt nicht tragische Furcht, sondern Entsetzen, es ist das, was Aristoteles mit dem Ausdrucke *μιαρόν*,[1]) grässlich, verpönt. Doch, wie schon erwähnt, durch das seltsame Verhalten der Betroffenen kommt dies entsetzliche Geschick gar nicht deutlich zum Bewusstsein; um so mehr ist der Dichter beflissen, dem Pathos des Mitleides Geltung zu verschaffen durch Klagen, welche das ganze Stück durchziehen, und teils die Unglücklichen selbst betreffen, teils auch die zurückbleibenden Anverwandten Hecuba und Andromache.

So ist von den beiden Schicksalsempfindungen der Furcht und des Mitleids die eine überhaupt nicht vorhanden, die andere ist in höchst einseitiger Weise übertrieben, und damit die Aufgabe der Katharsis, dieselben in ihrer richtigen Mitte herzustellen, verfehlt.

D. Betrachtet man die Chorlieder des Stückes lediglich als lyrische Erzeugnisse, so dürften zunächst die Klagelieder, welche hier schon am Anfange der Tragödie stehen, wohl an Innigkeit des Gefühles und wahrer Teilnahme des Herzens den früher nur am Ende der Tragödie angebrachten Gesängen dieser Art einigermassen überlegen sein.

Dagegen ist der Schlusschor des I. Aktes — über Trojas Überfall — eigentlich überhaupt nicht der lyrischen Gattung beizuzählen, indem derselbe lediglich eine epische Schilderung jener Schreckensnacht enthält, welche allerdings in sehr lebhaften Farben gegeben ist.

In dem Schlussgesange des II. Aktes berührt die Herein-

[1]) *Poetik* 1452 b. 38, cap. 13.

ziehung des Orpheus (v. 1207 ff.) recht eigentümlich, da der Dichter damit doch nur seine Gelehrsamkeit in ziemlich aufdringlicher Weise an den Mann bringen will.

Dagegen zeichnet sich das Chorlied des III. Aktes — über die Unsterblichkeit der Seele — durch seine zarte, gemütvolle Stimmung aus, wenn schon die Anschauung, dass die Seelen der Verstorbenen bei den Göttern wohnen, nicht der antiken Auffassung vom Fortleben der Seele entspricht, und somit eine Art Anachronismus bedeutet.

Von den drei folgenden Gesängen, welche sich weder durch besonderen Schwung der Sprache, noch durch die Tiefe der Gedanken hervorthun, zeigen die zwei ersten (Schlussgesang von Akt III und Zwischenlied von IV) wiederum die Vorliebe des Dichters für mythologische Anspielungen, und auch das einzige dem Leben entnommene Beispiel von den Schiffbrüchigen besitzt keine starke Überzeugungskraft (2007 ff.), während der Schlusschor von Akt IV — über die Treulosigkeit — die Reflexion allzusehr in den Vordergrund rückt und sich nur durch den Hinweis auf Polymestor das Attribut eines „eingeschalteten Liedes" — *ἐμβόλιμον*[1]) — ersparen dürfte.

E. Metrisches.

	St.	Z.	R.	S.
I. (125—156)	4	8 (32)	b a b a d c c d	7
(181—188)	1	8 (8)	b a b a d c c d	7
(213—230)	3	6 (18)	a a b c c b	a c 7, b 6
(235—256)	ohne stroph. Gliederung	22 (22)	a a c c e e g g	7
(445—556)	28	4 (112)	a a c c	8
II.	14	7 (98)	a b a b c b c	7
III_1.	9	6 (54)	a a b c c b	a c 8, b 4
$_2$	15	4 (60)	b a b a	b 12, a b
IV_1.	9	6 (54)	a a b c c b	8
$_2$	14	6 (84)	$a^1 a^2 b c^1 c^2 b a^1 c^1 b$	7
			$a^2 c^2$	3

Sa. 542 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

[1]) S. o. p. 4.

Noch mag erwähnt werden, dass wir hier im Gegensatze zu *M. Antoine* und *Hippolyte* eine Beteiligung des Chores am Dialoge auch im letzten Akte haben.

IX. Garniers Antigone.[1])

Akt I.

Antigone bestimmt ihren blinden Vater Odipus, welcher seinem traurigen Leben selbst ein Ende machen will, um seiner Söhne willen, welche in Streit mit einander liegen, zu leben.

Chor der Thebaner: Gebet zu Dionysos.

Anrufung des Dionysos (403—443): ende den Streit der Brüder (444—462); dann wollen wir dich ewig besingen (463—467).

Akt II.

Ein Bote meldet, dass Polynices mit einem Heere im Anzuge sei; Jocaste, von Antigone gedrängt, entschliesst sich deshalb, die feindlichen Brüder vor dem Zusammentreffen zu versöhnen.

Chor: Thebens Plagen.

Verderben droht der Stadt Theben (596—601); seitdem Cadmus auf der Verfolgung der Europa in unser Land kam und dort Theben erbaute (602—625), wurden wir heimgesucht durch den Drachen (626—649), durch Actäons Bestrafung, durch die Sphinx und durch des Ödipus Verbrechen (650—655).

Jocaste sucht ihren Sohn Polynices zum Abzuge zu bestimmen; dieser aber hält ihr entgegen, dass er heimatlos sei; er würde sich zufrieden geben, wenn sein Bruder ihm statt der Hälfte der Herrschaft nur eine armselige Hütte in

[1]) l. c. III. p. 1 ff.

Theben liesse. Daraufhin sucht seine Mutter ihn zu bewegen, sich mit seinem Heere ein anderes Königreich zu gründen; er aber will nicht vaterlandslos umherirren; wenn er zuhause nicht im Einverständnisse mit den Bürgern herrschen könne, so wolle er Gewalt gebrauchen.

Chor: Herrschsucht.

Fortuna, die Du alles Grosse bedrohst. Du setzest besonders die Könige in Furcht um ihre Krone (936—965); auch die Könige von Theben sind deshalb in Kampf geraten (966—978); das Volk aber leidet am meisten darunter (979—983).

Akt III.

Jocaste, welche durch den Boten den unglücklichen Ausgang des Zweikampfes ihrer Söhne erfährt, beschliesst, sich selbst das Leben zu nehmen und kann auch nicht durch die Bitten ihrer Tochter Antigone daran gehindert werden. An ihrer Leiche sucht Hämon die arme Antigone zu trösten.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Theben, du fällst: deine früheren Bewohner waren tapfere Krieger (1456—1475); wir aber unterliegen fast den Argivern (1476—1495); doch auch sie sind beinahe kampfunfähig (1496—1509): so wütet der Bruderzwist (1510—1516).

Akt IV.

Antigone sucht ihre Schwester zum Begräbnisse des Polynices zu bestimmen, und will, da Ismene davon abrät, die Erfüllung dieser heiligen Pflicht allein unternehmen.

Chor: Theben durch die Götter gerettet.

Die Götter haben Theben gerettet (1622—1633); Capaneus wurde vom Blitze erschlagen (1634—1663); Amphiaraus

versank in einen Erdspalt (1664—1669); für diese offenbare Hilfe sei den Göttern ein jährliches Opfer gestiftet (1670—1687); denn jetzt sind die Scharen der Feinde auf der Flucht (1688—1705).

Creon schärft dem Chore der Greise nochmals das Verbot ein, den Polynices zu begraben. Dieser glaubt nicht, dass jemand den Mut habe, dafür sein Leben zu wagen. Doch da bringt man schon Antigone, welche auf die Leiche ihres Bruders Erde gestreut hatte: gleich darauf bringt man ihre Schwester Ismene, welche jetzt die That für sich beansprucht; endlich erscheint auch Hämon und sucht seine Braut zu verteidigen: doch umsonst: sie soll in einen Felsen eingemauert werden.

Chor: Gerechtigkeit.

Die Tugend der Gerechtigkeit ist ein Geschenk der Götter (2086—2120); aber Tugend und Laster sehen sich oft sehr ähnlich (2121—2133); so ist z. B. *summum ius summa iniuria* (2134—2140); in diesem Falle befindet sich jetzt auch Creon (2141—2157).

Antigone ruft die Bürger zu Zeugen ihres Elends an. Der Chor der Mädchen tröstet sie, bricht aber, als Antigone ihres blinden Vaters gedenkt und ihrer Mutter und Brüder, welche sie in der Unterwelt treffen wird, in Klagen aus. Nach einigen Worten des Abschiedes von seiten der Antigone stimmen die Mädchen das folgende Lied an:

Chor der Mädchen: Klagelied (2230—2269).

Ach, wie ist unser Leben voll von unmenschlicher Trübsal und Angst! Möchten unsere Locken dahin gehen, und unser Antlitz entstellt werden!

Unser Busen sei mit Wunden bedeckt, und das Blut fliesse aus ihnen tropfenweise; Thränen sollen unaufhörlich strömen über unseren Schmerz.

Jene Hügel sollen von Seufzern und jene Felsen von Klagen widerhallen.

Unser trauriger Sinn hege nur Schmerz, und Traurigkeit sei sein gewöhnlicher Gast.

Nimmermehr leuchte uns die Sonne, sondern immer sei ihre Fackel in Finsternis gehüllt.

Die Dunkelheit der Nächte ist für unsere Klagen geeignet, unsere Sorgen lieben die Finsternis.

Nun mögen dich die Götter zu den heiligen Stätten geleiten, wo die Seelen ruhen, und mögen deinem edlen Herzen den Lohn für das Begräbnis deines Bruders bezahlen.

Hämon gibt seinem Unwillen über die Grausamkeit seines Vaters lebhaften Ausdruck und beschliesst, Antigone entweder zu befreien oder mit ihr zu sterben.

Chor: Die Liebe.

Gegen Amors Pfeil gibt es keine Wehr (2326—2337); hoch und niedrig sind ihm gleich ausgesetzt (2338—2340); Götter: Jupiter, Pluto (2341—2361); Tiere: Fische, Vögel etc. (2362—2373); am meisten aber der Mensch (2374—2385); die Liebe macht ihn unempfänglich für andere Gefühle (2386—2397); so will Hämon eher sterben, als das grausame Urteil seines Vaters an seiner Braut vollziehen lassen (2398—2415).

Akt V.

Der Chor erfährt in einem recht ermüdenden Dialoge den Tod Hämons, welchen der Bote sodann der Mutter (Eurydice) ausführlicher mitteilt. Dann erscheint Creon mit der Leiche Hämons und erhebt, als er schliesslich auch noch erfährt, dass Eurydice sich aus Gram das Leben genommen habe, furchtbare Selbstanklage; und auch der Chor weist ihn mit ernsten Worten auf sein Unrecht hin.

A. Nochmals macht Garnier den Versuch, mehrere Chöre innerhalb eines Stückes zu verwenden, nämlich 1. den Chor der Thebaner, welcher kurzweg als *Chœur* bezeichnet wird und welchem die Hauptaufgabe zugeteilt ist; 2. den Chor der Mädchen, der nur mit einem Chorliede bedacht ist (Akt IV 2230—2269) und auch am Dialog wenig teilnimmt (v. 2170—2177, 2188—2191, 2208—2211); 3. den Chor

der Greise, welcher ausschliesslich im Dialoge thätig ist und auch da nur in einem — dem vierten — Akte.

Der Ansicht, dass der Chor in Gesinnung, Geschlecht und äusserer Stellung der Hauptperson des vorausgegangenen Aktes entsprechen müsse, ist Garnier auch hier treu geblieben.

Nach dem den I. Akt füllenden Gespräche zwischen Antigone und Ödipus ergreift, der Person des letzteren entsprechend, der Chor der Thebaner das Wort.

Auch nach der ersten Scene des II. Aktes tritt derselbe auf und schliesst sich hier an den Boten an; desgleichen ist er nach der Unterredung der Jocaste mit ihren beiden Söhnen wenigstens insofern am Platze, als er als Unterthanengruppe an der Seite des Eteocles und Polynices erscheint, welche beide er als *Rois Thebains* (v. 966) ansieht. Am Ende des III. Aktes lehnt er sich ungezwungen an die wenigstens in der letzten Scene desselben deutlich hervortretende Gestalt des Hämon an, weicht dann aber einmal gründlich von seinem bisherigen Systeme ab, indem er weder in Geschlecht noch auch in seiner Stimmung — er freut sich des endlich eingekehrten Friedens — zu den der Trauer anheimgegebenen Schwestern Antigone und Ismene zu passen scheint. Dagegen entspricht wieder im Dialoge der nächsten Scene (Akt IV) der Hauptperson (Creon) in Alter, Geschlecht und Stellung als Unterthanen der Chor der Greise und wenigstens in den beiden letzten Beziehungen der Chor der Thebaner am Ende der Scene, während in der folgenden Scene, der Antigone zuliebe, der Chor der Mädchen eingeführt ist, und nach dem langen Monologe Hämons als Schlussgesang das Chorlied der Thebaner angebracht erscheint.

Auch im V. Akte liess sich dieser dem Creon gegenüber nicht ungeeignet verwerten, wenn schon zugegeben werden muss, dass die ernsten, verweisenden Worte am Schlusse (v. 2738), sowie die bisher nur den Greisen in den Mund gelegten Verse des Dialogs (Alexandriner) auch diesmal wieder eher den letzteren zugekommen wären.

Die hier verwendeten drei Chöre sind nun zwar ver-

schieden an Alter und zum Teil auch an Geschlecht, immerhin gehören sie demselben Anschauungskreise an, so dass der Dichter sämtliche Chorlieder und Dialogpartien der Chöre dem Chore der Thebaner allein hätte in den Mund legen können.

Wenn Garnier dies nicht that, so hatte er bei jedem der beiden anderen Chöre (dem der Mädchen und dem der Greise) einen besonderen Grund.

Für die Einführung des Mädchenchores war jedenfalls wieder bestimmend, dass an dieser Stelle der Chor einzig einer Frauengestalt gegenüberstand, in welchem Falle nach den Anschauungen und Gepflogenheiten der Dichter des 16. Jahrhunderts ein Männerchor unstatthaft gewesen wäre.

Hier gewährt uns der Dichter übrigens einen Einblick in seine Werkstatt; er scheint nämlich die Notwendigkeit der Übertragung dieses Chores an Mädchen erst später eingesehen und dann *Chœur* in *Chœur de filles* umgeändert zu haben, da Antigone, v. 2158, diesen Chor als *Citoyens, qui Thebes habitez* anspricht.

Für den Chor der Greise dagegen war unserem Dichter jedenfalls sein griechisches Muster, Sophokles, massgebend, da derselbe in seiner Antigone bloss diesen Chor gebraucht hatte. Diese Annahme wird dadurch noch gestützt, dass Garniers vierter Akt dem Sophokles mit nur geringen Abänderungen entnommen ist.

B. Besser hat sich in unserer Tragödie der Dichter mit der Forderung abgefunden, dass der Chor ein Teil des Ganzen sein solle.

So hat in Akt I, 325 ff. Antigone den Streit der Brüder erwähnt, und an diesen Gedanken knüpft das folgende Gebet zu Dionysos (403—467) an, welcher seiner Vaterstadt den Frieden geben soll.

So meldet ferner in Akt II, 490 ff. der Bote, dass Polynices seine Vaterstadt mit Krieg überziehen wolle, und der Chor (596—655) bespricht nun all die Plagen, von welchen die Stadt seit ihrer Gründung bis auf Ödipus heimgesucht wurde, der ja durch seinen Vatermord und die Ehe mit seiner Mutter Ursache des gegenwärtigen Elends geworden ist.

Wenn dann im weiteren Verlaufe der Handlung Jocaste den feindlichen Brüdern entgegentritt, ohne sie versöhnen zu können, so handelt auch das Chorlied (v. 966 ff.) von dem Zwiste der beiden Könige, welcher durch die Weigerung des Eteocles entbrannt sei, die Herrschaft abwechselnd mit seinem Bruder zu führen. Ferner wird in Akt III, 984 ff. der Jocaste der unglückliche Ausgang des Zweikampfes berichtet, und der nächste Gesang nimmt, wenn auch nicht auf den Zweikampf, so doch auf den Krieg zwischen den Brüdern Bezug (v. 1476—1512.). — Weiterhin will Antigone den vor den Mauern liegenden Bruder begraben (Akt IV. v. 1516—1621). Das aber ist nur möglich, weil der Feind nicht mehr vor den Thoren steht; und die Freude über diese Thatsache überwiegt natürlich bei der Gesamtheit des Chores den Schmerz darüber, dass Antigones Bruder noch unbegraben draussen liegt, und so singt er denn von der Rettung der Stadt, und dass diese nur mit Hilfe der Götter gelungen sei. — Es folgt nun die grausame Verurteilung der Antigone, und der Chor fügt bei (v. 2134 ff.), dass auch die Gerechtigkeit, auf die Spitze getrieben, zum Unrecht werde, und dass in diesem Sinne auch Creon irre. — Das folgende Chorlied der Mädchen (v. 2230 ff.) schliesst sich ganz an die Handlung an, indem es nur ein Klagelied über das Los der Antigone darstellt, welche vor ihren Augen in das Verliess abgeht.

Auch das letzte Chorlied gliedert sich dem Ganzen an, wenn es in den Endstrophen davon singt, dass vor der Liebe alle anderen Gefühle zurücktreten (v. 2392 ff.), wie dies aus dem vorausgehenden Monologe Hämons zu ersehen ist.

C. Es wäre nun noch zu untersuchen, inwieweit sich der Chor der Aufgabe, zur Katharsis der tragischen Leidenschaften mitzuwirken, entledigt. Betrachtet man aber die Tragödie als Ganzes, so springt in die Augen, dass der Dichter sich eine derartige Aufgabe gar nicht stellte, da er seine Dichtung aus zwei verschiedenen Handlungen zusammenschweisste, nämlich aus dem Kampfe der Brüder Eteocles und Polynices, welcher gewöhnlich als „Kampf der Sieben

gegen Theben" bezeichnet wird, und aus Sophokles' *Antigone*. Die Grenze zwischen beiden lässt sich genau angeben; der erste Stoff ist mit v. 1323 erschöpft; die folgende Scene, in welcher Hämon die Antigone tröstet, ist der Übergang zu dem zweiten Stoffe, welcher mit dem IV. Akte beginnt. Antigones Gestalt ist das Bindemittel, welches die beiden Handlungen zusammenhalten soll.

Dass aber durch zwei grundverschiedene und nur ganz äusserlich verknüpfte Stoffe auf ein einheitliches Ziel hingearbeitet werden könne, wird niemandem glaublich erscheinen.

D. Der lyrische Wert der einzelnen Chorgesänge ist natürlich ein verschiedener. So dürfte sich derselbe im ersten Chorliede (403—467) nicht besonders hoch stellen, da mehr als die Hälfte desselben mit einer übertrieben pathetischen Anrufung des Dionysos ausgefüllt und das Ganze obendrein mit mythologischen Anspielungen von einem Ende bis zum anderen durchsetzt ist: (vgl. 405—406: *Nomien, Euaste, Agnien, Bassarean, Emonien* etc.; 455: *thyrses Nyseans*; 458 *Euach, Agyeu* etc.)

Auch der Chorgesang über Thebens Plagen (596—656) erinnert vielfach an antike Sagen, wie die von Cadmus, die Geschichte von der Saat der Drachenzähne, die gewöhnlich in Verbindung mit dem Argonautenzuge erzählt wird, von Actäon, der Sphinx etc.; doch liegen dieselben dem allgemeinen Gesichtskreise näher als die des vorigen Gesanges.

Ohne besonderen Schwung und Tiefe der Gedanken sind alsdann das Lied über die Herrschsucht (936—983) und das Schlusslied des III. Aktes (1456—1516).

Dagegen klingt der echte Ton wahrer Freude aus dem Liede über Thebens Errettung (1622—1705) hervor, und gerade der Kontrast in der Stimmung gegenüber Antigones Trauer ist ein fein beobachteter Zug des realen Lebens, wo Freude und Trauer so oft bei einander liegen.

Voll trockener Reflexion dagegen ist das Lied über die Gerechtigkeit (2086—2157), während in dem Klageliede der Mädchen (2230—2269) hauptsächlich das interessant ist, wie

sich der Dichter mit sprachlicher Gewandtheit über den Mangel an Stoff hinweghilft, nicht nur dadurch, dass er den Schmerz in allen möglichen synonymen Wendungen zum Ausdruck bringt, sondern auch, indem er innerhalb einzelner Strophen den Parallelismus der Gedanken anwendet.[1])

In dem Liede über die Liebe endlich (2326—2415) erkennen wir wiederum den Schüler des Sophokles. Denn es ist wohl ausser Frage, dass wir es in dem mit *O Rigoureux Amour* beginnenden Gesange nur mit einer Nachbildung des Sophokleischen *Ἔρως ἀνίκατε μάχαν*[2]) etc. zu thun haben. Dass der Schüler sich übrigens hier des Meisters würdig erwiesen habe, lässt sich leider nicht behaupten. Denn einmal sind die keineswegs tiefen Gedanken etwa in der Form einer stilistischen Übung aneinander gereiht, indem zuerst der Satz, dass es gegen Amors Pfeil keine Wehr gebe, ziemlich breit ausgeführt wird, und dann der Beweis seiner Macht gegenüber hoch und niedrig, 1. an den Göttern, 2. an den Tieren und 3. an den Menschen erbracht wird, von wo aus dann der Übergang auf Hämon ziemlich nahe liegt. Sodann steht dieser Gesang bezüglich seiner dramatischen Bedeutung weit hinter dem Sophokleischen zurück. Dort nämlich ist bis zu diesem Liede das Moment der Liebe fast gar nicht erwähnt worden; jetzt aber setzt der Chor in gewaltiger Sprache zu diesem hohen Liede der Liebe ein und bringt dem Hörer zum Bewusstsein, zu welchen Thaten die Macht der Liebe Kraft verleihe und bereitet ihn damit auch auf Hämons furchtbare That der Verzweiflung vor, zu welcher denselben die Liebe zu Antigone treibt. Dagegen erscheint es bei Garnier höchst unangebracht, wenn der Chor lange nachdem Hämon sich schon als Antigones Geliebter und Tröster an der Leiche ihrer Mutter dargestellt hat (v. 1362 ff.), auch seinem Vater gegenüber für seine Braut eingetreten war (v. 1952 ff.) und schliesslich zu allem Überflusse seinen Gefühlen in einer fast zwei Seiten langen Rede Luft gemacht

[1]) S. o. p. 111 f.

[2]) Sophoclis *Tragoediae, ed. E. Mekler.* V. v. 781 ff.

hat, noch einmal über diesen Gegenstand lange und nicht gerade sehr erhebende Erörterungen anstellt.

Immerhin gewährt die Betrachtung der Chorlieder vom Standpunkte der lyrischen Poesie aus noch die meiste Befriedigung, besonders da gerade in ihnen des Dichters zartes Gefühl für die Feinheiten des poetischen Ausdruckes am schönsten zur Bethätigung gelangt.

E. Metrisches.

	St.	Z.		R.	S.
I.	13	5	(65)	a a c c a	8
II. 1	10	6	(60)	a a b c c b	7
2	8	6	(48)	a a b c c b	8
III.	6	10	(60)	b a a b c c d e d e	8
IV. 1	14	6	(84)	$a^1a^2b\ c^1c^2b$	$a^1b\ c^1$ 7
					a^2c^2 3
2	12	6	(72)	a a b c c b	6
3	10	4	(40)	a a b b	6
4	15	6	(90)	a b a b c c	6

Sa. 519 Verszeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören. An dieser Stelle ist noch ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass *Antigone* nicht nur jedesmal zwischen zwei Akten ein Chorlied hat, sondern ein anderes in Akt II und drei weitere in Akt III.

X. Garniers Ivifves.[1])

Akt I.

Monolog des Propheten in Form eines Gebetes, der Herr möge Israel erretten und seiner Verheissungen gedenken; wozu auch hätte er das Volk aus Ägypten erlöst? Oft genug freilich wurde es durch mich (den Propheten) gewarnt, aber es hatte kein Ohr für meine Worte.

[1]) l. c. III. 95 ff.

Chor: Die Sünde.

Warum zürnt Gott wegen der Sünde? (91—96); sie ist den Menschen angeerbt (97—108); im Paradiese verfielen ihr die ersten Menschen (109—127); dort genossen sie vordem seliges Leben (128—149); aber nach dem Sündenfalle wurden sie vertrieben (150—156); und da die Nachkommen fortsündigten, trat die Sintflut ein (157—177); jetzt aber hat die Sünde so überhand genommen, dass eine zweite Sintflut zu befürchten ist (178—180).

Akt II.

Nabuchodonosor, der König von Assyrien, will den König von Israel für seinen Treubruch und Übergang zu den Ägyptern mit aller Strenge bestrafen, während sein Feldherr Nabuzardan ihm von aller Grausamkeit abrät.

Chor: Ägypten—Israels Verderben.

Ägypten ist schuld an unserem Elende (287—310): dort lernte das Volk in der Knechtschaft den Götzendienst (311—326); aus der Knechtschaft hat Gott uns zwar befreit (327—338); aber in den Götzendienst sank das Volk zurück (339—358); nur durch Mosis Gebet wurden wir vor Gottes Zorne bewahrt (359—366).

Die israelitische Königin-Mutter Amital und der Chor rufen abwechselnd all die Schicksalsschläge herauf, welche das Königshaus betroffen haben; erstere fordert sodann zur Klage auf.

Chor: Gottes Strafe über Zion.

Sonst war dir Gott gnädig (477—484); aber du bist abgefallen (485—492); darum hat er dich verlassen (493—500) und den Feinden überliefert (501—508).

Wechselgesang.

Amital.

O unheilvolle Nacht (der Erstürmung Jerusalems), noch sind mir deine Schrecken in Erinnerung (509—524).

Chor.

Lasst uns Zions Unglück beweinen! (525—528).

Amital.

Lasst uns vielmehr zu Gott um Mitleid für das Volk flehen! (529—532).

Chor.

Er wolle unseren König bewahren, damit er fortan nach seinem Gesetze lebe und seine Seele vom Götzendienst rein halte (533—536).

Amital wird in ihrem Gebete um Errettung und Befreiung des Königs Sedecias und seiner Kinder durch die Meldung des Chores unterbrochen, dass die assyrische Königin nahe. Diese nun flehen Amital und der Chor um ihre Fürsprache an, doch können sie an die Zusage derselben keine feste Hoffnung knüpfen.

Chor: Ohne einheitlichen Gedanken.

Abschied von der Heimat (815—842); in der Fremde werden wir unsere Trauer und Andacht nicht mehr äussern dürfen (843—866); doch wollen wir in uns gehen und Gott um Gnade anflehen (867—886).

Akt III.

Vergeblich sucht die Königin den Nabuchodonosor zur Milde gegen die hebräische Königsfamilie zu bewegen. Der Amital aber verspricht er auf ihr dringendes Flehen, dass Sedecias am Leben bleiben solle und dass dessen Kinder das Joch der Sklaverei nicht kennen lernen würden. Amital sieht darin eine Erhörung ihrer Bitten und fordert zu einem Lobgesange auf.

Chor: Nicht Freude, sondern Trauer ist am Platze.

Wie könnten wir jetzt singen? (1213—1224); der Glückliche ist heiter, dem Unglücklichen aber geziemt die Trauer (1225—1240); darum werden wir klagen, so lange wir leben (1241—1256); nimmer werden wir Zion vergessen (1257—1276).

Akt IV.

In der ersten Scene hören wir die Selbstanklage des Königs Sedecias und des Hohenpriesters, welche nur mehr zu Gott beten können, dass er sie allein für den Abfall bestrafen möchte; in der folgenden Scene sucht Sedecias den König Nabuchodonosor vergeblich zur Milde zu bewegen, und bricht schliesslich in Schmähworte aus, worin Nabuchodonosor den Ausbruch ohnmächtiger Wut und Verzweiflung sieht.

Chor: Einst und Jetzt.

Unsere Freuden sind dahin (1505—1544): sowohl die Pracht unserer Kleider (1505—1528), als auch das heitere Liebesgetändel (1529—1544). In Trauer werden wir daher unser Leben verbringen.

Der *Prevost de l'Hostel*, welcher die Kinder des Sedecias, die vor den Augen des Vaters getötet werden sollen, holen muss, vollzieht diesen schweren Auftrag, indem er der Amital und den Königinnen angibt, dass sie am Hofe des Nabuchodonosor erzogen würden.

Nach dem Abschiede der Frauen von den Kindern beginnt der Chor sein letztes Lied.

Chor: Richtiges Verhalten gegenüber dem Geschick.

Niemand wahrt den Gleichmut gegenüber dem Geschicke (1765—1772); Glück und Unglück wechseln fortwährend (1773—1804); dieser Wechsel ist göttliche Fügung, wonach

die Übermütigen gedemütigt, die Gedemütigten erhoben werden (1805—1816); darum sollte man sich auch im Glück nicht überheben, wie dies Babylon thut (1817—1836).

Akt V.

Der Prophet berichtet den Frauen die Ermordung der Söhne des Königs, sowie diejenige der anderen Gefangenen und die Blendung des Sedecias. Dieser selbst erkennt die Gerechtigkeit seiner Bestrafung an und der Prophet schliesst mit einer Weissagung auf die Befreiung der Juden und die Geburt des Heilandes.

A. Auch in diesem nicht mehr einem Sagenkreise des klassischen Altertums oder der Geschichte der Römer, sondern der alttestamentlichen Zeit entnommenen Stücke verwendet Garnier den Chor der griechischen Bühne, und zwar haben wir diesmal einen durchwegs einheitlichen Chor vor uns, nämlich den der Jüdinnen. Denn, wenn es auch v. 91 f. heisst *qui nous a faits d'vne nature imparfaits*, so dürfte das doch noch nicht auf einen Chor von Männern hinweisen, da der hier wie anderwärts nur mit *Chœur* bezeichnete Chor — nur im Dialog heisst es meist *Chœur des Iuifves* — sich deutlich als Frauenchor darstellt, so z. B. v. 815: *mes compagnes;* 883: *Sus donc, prions le captiues;* 1214: *Si desolees Nous allions* etc. Das obengenannte *faits* und *imparfaits* ist eben nicht auf den Chor, sondern auf alle Menschen zu beziehen und hat so auch im Munde der Frauen seine Berechtigung. Durch die Anwendung nur eines einzigen Chores hat aber Garnier mit dem sonst immer beobachteten Systeme, dass einer männlichen Hauptrolle ein männlicher Chor und einer weiblichen Hauptrolle ein Frauenchor entspreche, gebrochen, indem er z. B. nach dem von Nabuchodonosor, dem Hohenpriester und Sedecias gespielten IV. Akte auch nur den Chor der Jüdinnen zur Anwendung brachte. Cfr. v. 1505: *Pauures filles de Sion.*

B. Dass der Chor mit der Handlung verwachsen sein müsse, leuchtet schon deshalb ein, weil von ihm die ganze

Tragödie den Namen bekommen hat. Bei dem fast vollständigen Mangel an Handlung ist es nun aber klar, dass der Chor nicht immer auf ein bestimmtes auf der Bühne dargestelltes Ereignis Bezug nehmen kann, sondern oft nur auf die allgemeine Lage nach der Zerstörung Jerusalems durch die Assyrer.

So weist er gleich im ersten Chorliede auf die Kriegsnot als eine göttliche Strafe hin, wenn er (91—96) fragt: Warum zürnt uns Gott so sehr wegen der Sünde?

Im II. Akte singt dann der Chor davon, dass Ägypten in diesem speziellen Falle, wie schon früher, an dem Unglücke des Volkes Israel schuld sei (v. 286 ff.). Ein direkter Anschluss an den vorausgehenden Dialoge zwischen Nabuchodonosor und seinem Feldherrn über die Bestrafung des Sedecias findet nicht statt, sondern es wird nur die Lage im allgemeinen berührt.

Anders ist es mit dem folgenden Gesange (477 ff.), wo der Chor nach einem Gespräche mit Amital über die früheren Leiden des Königshauses weiter ausführt, dass Gottes Strafe über Zion hereingebrochen sei, weil es ihn verlassen habe.

Dagegen lässt sich wieder kein eigentlicher Zusammenhang konstatieren zwischen Amitals und der Frauen Bitte an die Königin um ihre Vermittelung bei dem Könige einerseits und dem Chorliede (815—886 ff.) andererseits, wo die Erfolglosigkeit dieser Fürsprache schon vorausgesetzt scheint, da bereits der künftigen Gefangenschaft in Assyrien gedacht wird.

Enger sind hinwiederum die Beziehungen des Chorliedes des III. Aktes zu dem Vorausgehenden.

Dort nämlich fordert Amital, getäuscht durch die zweideutige Sprache des Nabuchodonosor, den Chor auf, ein Loblied anzustimmen, worauf der Chor (v. 1213 ff.) erwidert: Wie kann man singen, wenn man im Elend ist? Und nun singt er zwar doch, aber es ist kein Lobgesang, sondern eher ein Klagelied.

Grundverschieden hiervon ist dann das Verhältnis des Chores im IV. Akte, in welchem Sedecias den König ver-

geblich um Gnade anfleht, worauf der Chor den Gegensatz zwischen seiner eigenen heiteren Vergangenheit und seiner schaudervollen Zukunft in der Gefangenschaft ausmalt, ohne sich also im Geringsten an das Vorausgegangene anzuschliessen; ja nicht einmal der Stimmung des Ganzen ist der erste Teil dieses Liedes angepasst, in welchem die Freuden vergangener Tage mit sichtlichem Wohlbehagen in grosser Breite ausgeführt werden. Vielleicht sollte gerade dadurch der schroffe Gegensatz zwischen jetzt und einst recht stark markiert werden, aber es scheint, als ob die behagliche Schilderung des süssen Liebesgetändels (1529—1544) uns im Munde der schwer heimgesuchten Frauen eher befremden müsste.

In dem letzten Chorliede (1765—1835) greift der Chor am Ende wieder zurück auf das im vorausgehenden Berichtete, indem er im Hinblick auf Nabuchodonosors Bluturteil ausführt, dass sich die Assyrer in ihrem Glücke überhöben und so der Rache Gottes entgegengingen.

C. Vom Standpunkte der Dramaturgie aus betrachtet, genügt auch dieser Chor nicht den Anforderungen, die dem tragischen Chore gestellt sind, ein Umstand, welcher in dem Organismus der Tragödie begründet ist. Das Stück ist nämlich nahezu ohne Handlung; bei Beginn desselben steht Jerusalem vor der Eroberung durch die Assyrer; nach dieser sieht der gefangene König der Bestrafung entgegen. Bitten um Gnade, Zuspruch zur Mässigung von der einen Seite und harte Worte von der anderen füllen die Akte II—IV, während der V. Akt den Bericht von dem Bluturteile enthält. Dieses steht aber bei Nabuchodonosor von vornherein fest, so dass von einer Entwickelung der Ereignisse nicht zu sprechen ist. So kann die Handlung wenigstens in ihrem Verlaufe die tragischen Empfindungen nicht in uns erzeugen; aber ebensowenig vermögen das die zahlreichen Reden, Bitten, Klagen etc.; denn sie alle durchzieht nur ein Gedanke: wir werden für unseren Abfall von Gott gezüchtigt. Das Leiden ist also in diesem Falle ein verdientes, das tragische Leiden aber soll ein unverdientes sein; denn jenes vermag wohl philanthropische Gefühle zu erwecken, aber

tragisches Mitleid wird nur durch unverdientes Leiden erzeugt.

Diesem Mangel steht auf der anderen Seite eine einseitige Übertreibung der Furcht gegenüber, indem Nabuchodonosor allenthalben als entsetzlicher Wüterich erscheint und völlig unschuldige Kinder ebenso dem Tode weiht, wie er die Abtrünnigen vernichtet, und wie er den König mit ausgesuchter Qual peinigt. Auch die Furcht ist somit nicht in ihrer tragischen Form dargestellt, sondern statt ihrer haben wir es hier wiederum mit dem Grausigen zu thun, das gerade nicht der Gegenstand der tragischen Dichtung sein soll. Die letzte Scene endlich geht von diesen Gräueln plötzlich in eine ganz unvermittelte Resignation über und schliesst mit einer glücklichen Weissagung, jedenfalls um die Wirkung des Entsetzlichen etwas zu mildern. Eine Reinigung der tragischen Leidenschaften ist damit aber nicht erzielt und auch der Chor hat sich mit der Katharsis nichts zu schaffen gemacht.

D. Das rein ästhetische Urteil über die einzelnen Chorlieder wird wohl bei weitem das günstigste sein: jedenfalls ist aber dabei hervorzuheben, dass der Gedankengang nicht immer gleichen Schritt hält mit der formalen Vollendung und dem dichterischen Ausdrucke.

Interessant ist übrigens bezüglich unserer Chorlieder eine Stelle aus Tivier,[1]) welche ein Beweis ist für die geringe Gewissenhaftigkeit, welche man nicht selten der modernen ästhetisierenden literarhistorischen Betrachtungsweise der Franzosen zum Vorwurf machen kann. Tivier sagt nämlich in seinem elegant geschriebenen Werke, die Chorlieder unseres Stückes schliessen die Akte durch einen dem Charakter der Scenen, welche jene (d. h. die Akte) ausmachen, glücklich angepassten Gesang. Davon, dass Chorlieder auch innerhalb der Akte stehen (so gleich drei im II. Akte, ein weiteres im IV. Akte) spricht er gar nicht. Das Wichtigste aber ist, dass er den Grundgedanken der Chorlieder (also doch wohl derjenigen, welche die Akte

[1]) l. c. chap. XVII, p. 533.

schliessen) folgendermassen angibt: *Hymne du repentir — la Patrie — Le Chant de l'Exile — les Regrets — Malédiction sur Babylone.* Aus der Anzahl dieser Titel muss man schliessen, dass jeder der fünf Akte mit einem Chorliede endigt, was gar nicht der Fall ist. Denn im V. Akte ist der Chor nur noch am Dialoge beteiligt; sodann erhebt sich die schwierige Frage, für welche der 7 vorhandenen Chorgesänge diese 5 Überschriften bestimmt sind; hält man sich zunächst an die Schlusschöre, so scheint bei einem Vergleiche mit der oben angeführten Inhaltsangabe des ersten Chorliedes die Überschrift *Hymne du Repentir* nicht am Platze zu sein; denn eine Frage, wie die: „Warum zürnt Gott wegen der Sünde?" scheint doch keineswegs aus dem Gefühle der Reue hervorgewachsen zu sein. Immerhin dürfte sie zu diesem sorgfältig durchgearbeiteten und wenigstens in der Befürchtung einer zweiten Sintflut eine gewisse Reue zum Ausdrucke bringenden Liede eher passen, als zu dem folgenden Gesange des II. Aktes, welcher davon handelt, dass Ägypten je und je dem Volke Israel Unheil gebracht habe.

Möglich wäre aber auch diese Überschrift bei dem dritten Chorgesange (v. 477—508), der allerdings in ziemlich verschwommener Form den Gedanken, dass Gottes Zorn über Zion hereingebrochen sei wegen seiner Abtrünnigkeit und Götzendienerei, zum Ausdruck bringt, wobei das Gefühl der Reue über diese Sünde in nicht allzuweiter Entfernung liegen dürfte.

Die Überschrift *la Patrie* ist von Tivier jedenfalls dem Schlusschore des II. Aktes zugedacht worden; mit seinem pathetischen Abschiede von der Heimat, dem melancholischen Blicke in die Zukunft und dem reumütigen Entschlusse, Busse zu thun und um Gnade zu flehen, dürfte dieses Lied wohl am glücklichsten von allen Chorgesängen der ganzen Tragödie gelungen sein, wenn ihm auch ein einheitlicher Gedanke wie *la Patrie* nicht zu Grunde gelegt ist, sondern höchstens der ersten Hälfte desselben zukommt.

Nicht gerade sehr glücklich ist ferner der Titel *Chant de l'Exile*, welchen Tivier dem folgenden Chorliede zuteilt. Denn wenn auch die leitenden Ideen keineswegs so scharf hervortreten, wie die obige[1]) Disposition angibt, so ist doch der

[1]) p. 121.

Hauptgedanke eher der, dass die Freude, welcher Amital Ausdruck verleihen möchte, in der Lage, wo die Trennung von Zion bevorsteht, keineswegs berechtigt ist.

Am besten noch dürfte *Regrets* den Inhalt des Chorliedes 1505—1564 angeben, obschon, wie bereits oben [1]) angedeutet wurde, die Sehnsucht nach all den Freuden vergangener Tage wohl mit dem Ernste der herrschenden Lage nicht recht vereinbar sein dürfte.

Entschieden verfehlt erscheint dagegen die Bezeichnung *Malédiction sur Babylone* als leitende Idee des letzten Chorliedes, wo nur in der letzten (18.) Strophe davon die Rede ist, dass Gottes Rache über Babylon hereinbrechen werde, das sich in seinem Siege überhebe; alle anderen vorausgehenden Strophen handeln ganz allgemein von dem richtigen Verhalten gegenüber dem Wechsel des Geschickes. Interessant dürfte dieses Chorlied besonders deswegen sein, weil es eine Modifizierung in der Auffassung des Schicksals entsprechend dem Geiste des alttestamentlichen Stoffes darstellt. Hiess es nämlich früher, dass der Wechsel von Glück und Unglück lediglich um seiner selbst willen eintrete, so sieht unser Chorlied darin gerade die göttliche Fügung; denn wenn der Mensch im Glücke sei, so überhebe er sich, dafür werde er dann gezüchtigt; wenn er aber seinen Fehler einsehe und bereue, so werde er wieder erhoben.

E. Metrisches.

	St.	Z.		R.	S.
I. (91—180)	15	6	(90)	aabccb	7
II. (287—366)	10	8	(80)	babadcdc	8
(477—508)	4	8	(32)	aaabcccb	ac10, b4
(525—528) (533—536)	2	4	(8)	aabb	a8, b6
(815—886)	18	4	(72)	bbaa	7
III. (1213—1276)	16	4	(64)	abab	a8, b4
IV. (1505—1564)	15	4	(60)	abab	7
(1765—1836)	18	4	(72)	baba	b10, a6

Sa. 478 Zeilen, welche nicht dem Versmasse des Dialogs angehören.

[1]) S. o. p. 124.

Rückblick.

Werfen wir nun einen Blick auf die eben betrachteten Tragödien des 16. Jahrhunderts, so zeigt sich uns, dass Jodelle, Grevin und Garnier gleich von dem ersten Grundsatze des Aristoteles — dass der Chor *einer* der Schauspieler sein solle [1]) — abgewichen sind.

Grevin hat allerdings den inhaltlich ziemlich einheitlichen Chor nur zum Zwecke des Vortrages mehreren einzelnen Personen in den Mund gelegt, Jodelle und Garnier dagegen haben auch einen prinzipiell geschiedenen Chor zur Verwendung gebracht. Das aber verstösst nicht nur gegen die Vorschriften des Aristoteles, sondern auch gegen die Gepflogenheiten der griechischen Tragiker. Denn ein doppelter Chor ist in der Tragödie der Griechen überhaupt nur in zwei Fällen gebraucht worden: in Aristophanes' *Lysistrate* und in Sophokles' *Aias;* in dem letzteren Falle übrigens ist der Chor nur vorübergehend getrennt. [2])

Die Keime dieser Unsitte mögen den Dichtern des 16. Jahrhunderts aus Seneca zugeführt worden sein, welcher allein zwei derartige Beispiele bietet. [3])

Immerhin haben sie zur Regel gemacht, was auch dort nur Ausnahme war.

Am nächsten lag natürlich die Forderung, dass der Chor ein „Teil des Ganzen" sein solle. In dieser Hinsicht werden die Tragiker des 16. Jahrhunderts noch am besten ihrer Aufgabe gerecht. Indes finden wir auch hier einzelne Verstösse durch Einschaltung von Zwischenliedern, die recht wohl infolge ihres Inhalts auch anderwärts stehen könnten.

Andererseits stehen manche Chorlieder mit der ja stets ausserordentlich dürftigen Handlung nur in lockerer Verbindung, indem sie weniger auf die eben dargestellten Ereignisse, als auf die sie veranlassenden Umstände, auf die Vorgeschichte, Bezug nehmen.

[1]) S. o. p. 4 u. 48.
[2]) Cf. Öhmichen, *Bühnenwesen* etc. § 75, 3.
[3]) Cf. Ribbeck, *Geschichte d. röm. Dichtung,* III. Teil, 2. Kap.

Die dramaturgische Aufgabe dagegen hat der Chor nirgends erfüllt, da den Dramatikern des 16. Jahrhunderts nicht nur der Begriff der Handlung, sondern noch viel mehr das eigentliche Ziel der Tragödie — die Katharsis von Furcht und Mitleid — fremd war. Weder die Tragödie im allgemeinen also, noch auch die Chorlieder im besonderen sind der Lösung dieser Frage jemals nahe getreten. Gerade damit aber ist der Hauptzweck der Chorlieder verfehlt. In diesem Punkte scheint auch Tivier ganz richtig zu urteilen, wenn er[1]) sagt, dass das 16. Jahrhundert mit dem Chore der griechischen Tragödie ein Element entnommen habe, dessen Bedeutung es nicht verstand und aus dem es nur einen sehr mässigen Nutzen zog.

Der Wert der Chorlieder liegt, soweit überhaupt ein solcher vorhanden ist, in der rein lyrischen Bedeutung derselben, und hier kommt Sainte-Beuve[2]) zu seinem Rechte; einmal, wie dieser selbst hervorgehoben hat, weil Sentenzen und Reflexionen leichter wiederzugeben sind, als ein logisch aufgebauter Dialog; sodann aber, weil der Ausdruck von Gefühlen, und hier besonders elegischen, mehr auf dem Gebiete der Lyrik als der Dramatik liegt, und jene Dichtungsart im 16. Jahrhundert vor allen anderen die würdigste Pflege fand.

Bezüglich der Form der Äusserungen des Chores muss nun noch betont werden, dass er sich nicht nur auf seine Gesänge beschränkte, sondern sich auch am Dialoge beteiligte, sowie dass nicht nur gerade zwischen den Akten, sondern auch innerhalb der einzelnen nicht selten Chorlieder gesungen wurden.

In dieser Hinsicht ist interessant, was Garnier in der Vorrede zu seiner Tragödie *Bradamante* sagt:[3]) „Und was das betrifft, dass es (hier) keine Chorlieder gibt, wie in den vorausgehenden Tragödien zur *Unterscheidung der Akte*, so sei derjenige, welcher die *Bradamante* aufführen lassen will, darauf aufmerksam gemacht, *Zwischenlieder* zu gebrauchen, und sie

[1]) l. c. Chap. XVI. p. 494.
[2]) S. o. p. 1.
[3]) Werke. IV. 5 ff.

zwischen die Akte einzuschalten, um dieselben nicht zu vermengen und *das* nicht in gedanklichen Zusammenhang zu bringen, was eine gewisse Zwischenzeit erfordert".

Wenn Garnier hier die Chorlieder selbst als Grenze der Akte bezeichnet, so stellt er sich damit in Widerspruch zu seinem eigenen Verfahren; denn mehr als einmal hat er auch innerhalb der Akte Chorlieder verwendet.

Indes liegt hier wahrscheinlich nur eine stilistische Inkorrektheit vor, indem der Dichter wohl weiter nichts sagen wollte als: Derjenige, welcher als Grenze der Akte Chorlieder anwenden wolle, möge Zwischenlieder einschalten. Auch *er* hat ja Chorlieder zwischen den einzelnen Akten gebraucht, aber auch anderwärts, also nicht bloss, wo 2 Akte von einander zu trennen waren: in der *Bradamante* nun thut er dies überhaupt nicht mehr.

Damit hat also der bedeutendste Tragiker des 16. Jahrhunderts dem Chore das Todesurteil gesprochen.

Übrigens lässt er die Zwischenlieder zu, welche Aristoteles ausdrücklich verbietet,[1]) und stellt sich auf den Standpunkt des von dem Stagiriten so lebhaft gerügten Agathon.

Wenn nun Garnier auf Grund seiner Erfahrung einsah, dass die Chorpoesie dem modernen Geiste nicht mehr zusage, so war doch dieselbe damit noch nicht allgemein abgethan; sie zeitigte vielmehr noch ihre merkwürdigsten Blüten und Tivier[2]) nennt uns noch einen Dichter des 17. Jahrhunderts, Claude Billiard, welcher nach jedem Akte seines *Henri IV* (1610) einen anderen Chor einführte.

Immerhin waren das die letzten Auswüchse, und zu Corneilles Zeiten war die Chorpoesie völlig erstorben.

Später — und zwar ohne jeden Zusammenhang mit den Versuchen des 16. Jahrhunderts — erhob sich noch einmal ein französischer Dichter, dem unter den Modernen überhaupt wohl die Siegespalme der Chorpoesie zuerkannt werden muss, Racine, welcher in der *Athalie* und der *Esther* nicht nur echte

[1]) S. o. p. 4.
[2]) l. c. Chap. XIX. p. 565.

Perlen lyrischer Dichtung schuf, sondern auch in jeder Hinsicht die Stellung des Chores in dem Organismus der Tragödie erfasste.[1])

Auch in anderen Literaturen hat der Chor, aber immer nur vorübergehend und nur von Zeit zu Zeit Aufnahme gefunden, so z. B. in der englischen (Milton: *Samson Agonistes;* Ben Jonson: *Catilina*) und in der deutschen (Schiller: *Braut von Messina*).

---

[1]) Cf. die Arbeit von Houben: Der Chor in den Tragödien des Racine. Düsseldorf. 1894. 4°, der aber die dramaturgische Stellung des Chores ganz ausser acht lässt. Schon der Titel dieser Arbeit zeugt von ihrer Ungründlichkeit: *Welcher* Racine ist gemeint, Vater oder Sohn? Und haben *alle* Tragödien „des" Racine Chöre? — Klassisch ist ferner die Übersetzung der berühmten Stelle des Horaz (a. a. O. p. 12), wo es z. B. heisst: „Der Chor „durchführe" die Stelle „Einer Person", „so dass" nicht etc." Sehr rudimentär klingen auch seine Belehrungen über männliche und weibliche Reime (a. a. O. p. 25), und von den musikalischen Kompositionen zu den Chorliedern der *Athalie* ist ihm einzig die von Mendelssohn-Bartholdy bekannt, während Pougin (*Racine et les Chœurs d'Athalie.* p. 201—210) noch 7 weitere Komponisten ausser Mendelssohn aufführt, nämlich: Servaas de Kornink (1697), P. Schulz (1785), Gossec (1786), Boïeldieu (1803—1811), Félix Clément (1858), J. Arnoud (?), Jules Cohen (1859). Mendelssohns Komposition fällt in das Jahr 1845, wurde aber in Frankreich erst viel später bekannt. Pougin (1888): *«Nous la connaissons depuis plus de vingt ans.»*

Anhang.

Nr. I. Aristoteles' *Poetik*, 1456a cap. 18 g. E.

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ᾽ ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα ⟨οὐδὲν⟩ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

Nr. II. Horatii Opera. II. 326 ff. (Ars poetica), v. 193—201.

> Actoris partis chorus officiumque uirile
> defendat, neu quid medios intercinat actus
> quod non proposito conducat et haereat apte.
> ille bonis faueatque et consilietur amice,
> et regat iratos, et amet pacare timentis;
> ille dapes laudet mensæ breuis, ille salubrem
> iustitiam legesque et apertis otia portis;
> ille tegat commissa, deosque precetur et oret
> ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis.

Nr. III. Paccius, *Aristotelis Poetica* p. 42:

Chori *summam penes* unum duntaxat ex histrionibus esse oportet, totiúsq; partem esse: *uti* autẽ *concertationibus*, non sicut apud Euripidem, sed sicut apud Sophoclem. reliquis uero cõcessa potius ea sint, quæ ad susceptam pertinent fabulam, quàm quæ ad aliam Tragœdiã: quapropter intercalare

concinũt. Huiusmodi sanè rei initium primum ab Agathone sumptum. Atqui quid'nã differt inter canere intercalare locutionem'ue illam, quæ aliud ex alio nectit, integrum'q; Episodium?

Nr. IV. Robortellus, *Explicationes* p. 191 ff.:

„*καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ παρ' εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥσπερ παρὰ σοφοκλεῖ* (sic!).“

Chorus tragicus ex multis cõstat, ut ante declarauimus: ambigere igitur aliquis potuisset: omnesne an unus tantum in Choro loquatur. Respondet Aristoteles uni tantum partes Chori esse mandandas . . .

Alterum quoque est præceptum in contextu, quod pertinet ad Chori artificium, huiusmodi. Oportet Chorum particulam esse totius, sic enim ait Aristoteles. *δεῖ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου.* Debet uerò locus hic ita intelligi. Si Chorus fuerit particula totius, erit quiddam coniunctum cum toto. Totum appello Drama, seu tragœdiam. et fabulam. in Dramate collocutio fit inter personas: collocutio autem ex mutuis sermonibus, et responsionibus deducitur. Quotiescunq; igitur de eadem re colloquetur cum alijs Chorus, erit particula totius: quotiescunq; uerò proferet aliquid quod non sit coniunctum cum sermone mutuo aliarum personarum de eadem re, non erit Chorus particula Dramatis. sed quiddam segregatum à fabula. Oportet igitur poetas facere loquentem Chorum de ijsdem rebus, de quibus colloquuntur reliquæ personæ in fabula.

Tertium propterea consequitur præceptum, quo artificium Chori conficiendi monstratur ab Aristotele. Oportet Chorum ita induci loquentem in fabulis, *ut opituletur laborantibus, consilium det, operam polliceatur suam, soletur lugentes, faueat bonis, malos insectetur, ac reprehendat.* Omnia hæc Chori officia latissimè persequitur Horatius in Epistola ad Pisones. cum ait. „Authoris partes Chorus. Et quæ sequuntur. de hac enim re superius[1]) locuti etiam fuimus, et in nostrarum

[1]) l. c. p. 107. wo es u. A. heisst: neq; enim in tragœdijs unquàm ex pueris constituuntur chori, quia propter ætatis imbecillitatem et nondum firmam rationem in rebus aut agendis. aut cognoscendis, non possunt *συναγωνίζεσθαι*, quod proprium est munus Chori ut postea dicemus. . . .

Annotationum lib. primo satis copiose. allatis ex Sophocle exemplis, declarauimus: cum antè nos omnes perperā illum locum fuissent interpretati. Vno uerbo omnia complectitur Aristoteles. *συναγωνίζεσθαι*, quod habet hanc uim, ut quispiam in eadē re laboret, idem procuret, efficereq; studeat: et suam operam ad alios iuuandos conferat. . . .

Consequitur quartum præceptum, quod dat Aristoteles, de artificio Chori. Potuisset enim aliquis quærere. Si uni tantum personæ Chori sermo mandandus est, quid reliquæ (Chorus enim quindecim continet) agent in Theatro? Respondet igitur Aristoteles, oportere ipsas, non quidem ociosas esse. ac mutas in scena, turpe enim id esset. aut parum decorum, sed aliquid proferre, quod ad actionem, fabulam'q; spectet. Videtur olim fuisse consuetudo in Choris tùm tragicis, tùm Comicis, ut multa loquerētur præter rem. aut Poētæ sui expurgandi gratia, aut obtrectandi causa. Hunc igitur morem reprehendit Aristoteles: non enim decet chorum loqui quidpiam, quod non sit cum fabula coniunctum.... Ea, quæ præter rem sunt, uolens significare Aristot. appellat *ἄλλης τραγῳδίας*, id est alterius tragœdiæ. quasi ea, quæ non ad fabulam, quæ in manibus est, sed ad aliam spectant. Hoc uitium pulcherrimè uitarunt Sophocles, et Euripides, quatenus in ijs, quæ extant, perspici potest. Agathon quoq;: nam hunc primum authorem fuisse refert in contextu Aristoteles, à quo fluxit consuetudo, ut Chorus caueret in Theatro *τὰ ἐμβόλιμα*. id est, inserta, et coniuncta quædā cum tota actione. . . . *ἢ ἐπεισόδιον ὅλον*, cum ait Aristoteles, sumit pro eo quod est extra fabulam, et ad actionem non spectat, sed est aliunde intrusum. . . . Hoc igitur diligenter est aduertendum, ne quis fortè aliter intelligendum putaret locum hunc: nam et *Paccius in eo uertendo multis modis lapsus est:* quò enim spectat illa interrogatio? aut quid sibi uult hoc loco illud INTERCALARE: nam alio modo *ἐμβόλιμον* protulit Aristoteles: non igitur dictionis uim percepit, neq; expressit Paccius. Debent uerò omnia ita uerti. *Reliquis uerò personis*, qui (sic!) in Choro sunt, ea una excepta, quæ loquens inducitur: attribuuntur potius ea, quæ ad fabulæ actionem pertinent: *canunt enim quædam, quæ fabulæ sunt inserta, et cum tota actione coniuncta*, quod

primum excogitauit Agathon. Et sanè quidpiam differre uidetur, si quis coniuncta cum actione canentem faciat Chorum: aut proferentem narrationem aliquam prolixam, quæ diuersas habeat, ac discrepantes partes, tota'q; sit Episodica.

Nr. V. Madius et Lombardus: *In Aristotelis Librum de Poetica communes explicationes.* Particula XCVI.

(Nach dem griechischen Text [wieder mit παρ'—παρὰ] und der Übersetzung des Paccius folgen in grossem Drucke die *Explanatio.* und hernach in kleinem Drucke die *Annotationes.*)

Explanatio.

Nunc circa chorũ, quid eis (scil. poetis) agendum sit. docet. et cùm chorus interdum loquatur, interdum uerò canat, *chorum uicem unius histrionis subire iubet.* id'q; magis declarans inquit: Totivsqve partem esse: vti avtem concertationibvs hoc est *socium* cum aliis histrionibus *fieri, in eadem'que re laborare*: hoc est nihil dicere, uel canere, quod ad fabulam spectans nõ sit. Non sicvt apvd Evripidem, sed sicvt apvd Sophoclem, Evripides enim, non multa, Sophocles uerò multa loquentem introducit.

Nr. VI. Victorius, Commentarii.

(Zuerst griechischer Text mit παρ'—παρὰ, sodann folgende Übersetzung und Erklärung.)

Et chorum autem vnum oportet existimare histrionum, et partem esse totius, et vnà contendere: non quemadmodum apud Euripidem, sed quemadmodum apud Sophoclem. Reliquis autem, quæ dantur plus fabula vel alia tragœdia sunt. Quare embolima canunt, cum Agathon primus principium dederit huiuscemodi rei. Atqui quid differt vel embolima canere, vel disputationem ex alio in aliud accõmodare, vel episodium totum. (sic) . . .

Primum tradit ipsos (scil. poetas) huius animi esse debere, quod ad partes chori facit, quum ad scribendum accedunt, vel potius ad res illas texendas, ac deni'q; sentire de choro, vt de vno aliquo histrione, putare'q; ipsum idem munus habere, id est studere, vt fabula ad exitum perducatur, adiuuare'q; opus illud, quod manifestius histriones faciunt, quamuis chorus grex quidam sit: histriones autem singulæ personæ. Quod

adiungit, vim habet declarationis. . . . non quemadmodum apud Euripidem, sed quemadmodum apud Sophoclem. Quod valet, cum iam affirmasset imitari illum debere histriones: *adiunare'q: studio suo fabulam*, ita se in illo munere gerere ipsum debere, vt se gerit Sophoclis chorus, non vt Euripidis. Vnde (nisi fallor) elicitur chorum etiam Euripidis *συναγωνίζεσθαι*, id est vna cum histrionibus, quos *ἀγωνιστὰς* uocant a certatione, qua vtuntur: studentq; in peragenda fabula, operam dare vt illa *ad finem perducatur*. . . . *Διδόμενα* quod inquit, intellexit, vt opinor, quattuor illos cantus chori, qui actus tragœdiarum distinguunt: *μέλη* enim accipere debemus. *διδόμενα* verò quia magistratus eos dabat: publicis nanq; sumptibus cantorum greges instruebantur . . . Quod verò Aristoteles addidit, cum, Plus quàm fabula sunt, dixisset, Vel alia tragœdia, est (vt opinor) declaratio antecedentis vocis: ostenditq; quomodo fabulam hic accipere debeamus: fabula enim propriè est coagmentatio ipsa rerum, que tunc aguntur, sine episodiis: tragœdia autem aucta his partibus extrinsecis: neque enim puto aliam diuersam ab illa ipsa tragœdiam ipsum intellegere.

Nr. VII. Castelvetro, Poetica d'Aristotele. p. 222 b ff.:

(*Et perrio,*) *il choro dee quando vi s'introduce come parlante* συναγωνίζεσθαι *cio è rappresentare la parte sua si come gli altri rappresentatori le loro. Ma perche il choro s'introduce a parlare simplicemente appo Euripide, et a dire quello, che ogni altra persona potrebbe senza hauere altra parte nell' attione, dire, et s'introduce a parlare non simplicemente appo Sophocle, et a dire non quello, che potrebbe dire ogni altra persona, ma quello, che a lui si conuiene come mescolato nell'attione secondo che si vede chiaramente nel choro parlante nell'Edipo il tiranno di Sophocle Aristotele biasima il parlare simplicemente del choro, et loda il parlare non simplicemente, et la ragione perche biasima quello, et lodi questo è manifesta douendo il choro o cantare, il che è suo proprio et principale ufficio, o parlare secondo lo'nteresse, che ha nell'attione.* . . . Sono comme habbiamo detto due materie del canto del choro l'vna lodeuole, che è confacenole con la fauola, o con tragedia, et si puo domandare propria di quella

tragedia. L'altra è sconueneuole alla fauola o alla tragedia, et si puo domandare strana, et qui di questa seconda parlando Aristotele, et riprouandola come biasimeuole dice *τοῖς δὲ λοιποῖς διδόμενα.* Le cose concedute per licentia folle, et non informata di ragione (percioche cosi significa la uoce *διδόμενα*) agli altri chori ciò è a chori cantanti, et non parlanti sono piu tosto d'vn' altra fauola, o d'vn' altra tragedia... *Δι ὅ ἐμβόλιμα ᾄδουσι.* Laonde i chori, o i poeti per mezzo de chori cantano non cose proprie ne continuanti la materia ma diuerse, et poste quiui si come sono quelle che si possono porre et leuare essendo stato Agathone il primo, che facesse simile cosa. Il quale è poi stato seguitato dagli altri. quasi dica Aristotele questa vsanza non è da commendare si per altro, si *perche non è molto antica, non hauendo origine piu alta, che la nostra eta.*

Nr. VIII. Piccolomini. *Annotationi.*

La particella nonagesima sesta. . . . *Appresso di molti altri, tutto quello, che si concede al choro, non più pare, che sia della stessa fauola, che d'altra tragedia.*

Annotationi
nella Particella Nonagesimasesta.

CHe il choro in due modi seruisse nelle tragedie, cioè, ò in voce d'vn histrione, parlando vn del choro in luogo di tutti; ò cantando tutti in sieme; già di sopra in altro luogo hauiamo piena mẽte detto. questo hà ben da osseruar' il poeta, come dice Aristotele in questo luogo, che, ò nell' vno vffitio, ò nell' altro, che s'affatighi il choro, hà egli da dire, et da cantare cose, che aliene non siano dalla fauola. . . . non hà da discostarsi nel soggetto di quello, ch'ei canta, dal rispetto, et dal *proposito* della fauola, *ò consigliando, ò esortando, ò consolando, ò immanimando, ò l'afflittion solleuando, et l'honesto sempre abbracciando, ò altra cosa facendo, che le persone primarie dell' attion riguardi.*

Nr. IX. Benius, Commentarii.

Caput XIII, particula XCVI: Subdit (scil. Aristoteles) è vestigio, oportere *συναγωνίζεσθαι*, simul inquam cum cæteris histrionibus eniti atque certare. si enim

vnus ex histrionibus habendus est, necesse profecto est vt aliarum personarum instar *promoueat fabulam, et in ea peragenda consors sit cæterorum.* ita vt *simul regant opus.* et idcirco admonet interdum, dubitat, admiratur, consolatur, hortatur, luget, denique, si rectè et ex arte sit constitutus, virile officium tuetur, vt ait Horatius: quod est seruit honestati ac bonis moribus, nec a virtute discedit. . . .

Ego sanè existimo in veterum drama fuisse inuecta non pauca, quæ non tam verisimili aut decoro aut etiam spectatorum utilitati seruirent, seu cum ratione consentirent, quàm intemperanti vulgo accidrent periucunda. certè vt in re seria saltarent, gesticulationéque varia incedèrent, vario etiam cantu vocem intenderent, voluptati oculorum magis atque aurium, quàm rectæ institutioni ac virtuti accommodatum est.

Nr. X. Pigna. *I Romanzi.*

Libro Primo, p. 19.

E parlo hora del choro ch'unitamente canta, et non di quello che tutta la somma dà ad vn principale: il qual debba essere come vna Dramatica persona.

Libro Secondo, p. 96.

. . . Questo choro non parla alla sprouedutta, ma dice cose gia maturamente pensate: et è perciò molto graue, et se con la reale maestà si comporta, non è da credere che l'humiltà della plebe il richieda.

Nr. XI. Minturnus, *De Poeta Libri Sex.*

Liber III, p. 246: *Chori ingressus.* — . . . Quæ uerò in illo requiruntur tria sunt, ut moueatur, ut consistat, ut lugeat. Mouetur enim chorus cùm totus adit.

Statariũ chorieum. — Quo sanè aditu prima eius oratio continetur, consistit autem ubi totus, quæ in fabula est, attingere cantu incipit calamitatem. . . .

Luctus. — Luget porrò ac miseratur, cùm reliqua omnis actio in luctu uersatur. Nam luctus illi cum ijs, qui sunt in scena, communis est. . . .

Actum cum actoribus, ut ostensum est, colloquatur, tum uerò, ubi qui agunt, abscesserint, spectantes intuens dicat. Et uerò canat, quoties fuerint singulæ partes, qui actus

dicũtur, quinta excepta, absolutæ. Nam fit interdum, ut chorus diuidatur, eius'q; dimidiũ actores, cùm intro se receperint, sequatur, dimidium pro scena maneat, ut in Hecuba. . . . Nõnunq̃ altera pars cũ altera colloqitur, ut ĩ Hippolyto. . . .

Concertat enim ut adiutor chorus, atque agit tanquàm aliquis actorum. Qua quidem in concertatione Sophocles magis quàm Euripides laudatur, ac suam in tota actione partẽ habet. Ita quasi authoris personam suscipiat, cuius est probare quod est laudandum, reprehendere, quod uituperare oportet, increpare, monere, hortari, eius parteis tuebitur, et quod munus uirũ decet, obibit, etiam si, ut plerumque fit, *ex mulieribus* constet chorus. . . .

Quod genus canèdi choro conueniat. — Cum autem canendi genera permulta sint, illud quidem à choro Tragico, alienum est, quod cantus minimum, imitationis plurimum habet. Actoribus enim id magis congrueret.

Nr. XII. Minturno. *L'Arte Poetica.*

Libro secondo, p. 99 f.: *Officio del Choro.* — L'ufficio di lui è di uenire in aiuto e fauore di colui, à cui piũ fà mestieri; e di commendare quel ch'è da laudare; e di riprendere ciò, che è da biasimare; e ammonire altrui, e di confortare al giusto, et all' honesto: e de piagner' hor la propria, hor l'altrui, hor la publica infelicità. Fatto adunque il Prologo entra il Choro. Taluolta entrando egli stesso fà il Prologo: il che rade uolte s'è fatto. — *Tre cose richieste nel Choro.* — Tre cose in lui sono richieste, la prima è, che si muoua: l'altra, che si fermi, e stia: la terza, che si lamenti. — *1 Entrata.* — . . . Muouesi egli, quando entra tutto. — *2 Fermezza toccando l'infelicità.* — Dopo l'entrata seguita lo Stare. Dicesi Stare il choro, quando tutto insieme cantando comincia à toccare la propria, ò l'altrui, ò la publica infelicità. . . . Poiche s'è fermato il choro, si lamenta, e duole, quando già tutta la Tragica facenda è posta in doglia e pianto. Percioche il piagnere à lui è commune con tutti gli altri, che in Teatro si rappresentano.

Nr. XIII. Scaliger, *Poetices Libri Septem.*

Liber I. Caput IX.

Chorus est pars inter actum et actum. In fine tamen Fabularum etiam Choros videmus. Quare tutior erit definitio quæ dicat: post actũ, introducta cum concentu. . . .

Liber III. Caput XCVII.

. . . Neque id negligendum, vt Chori materia semper *ducatur ex idea argumenti* vel totius fabulæ vel præsentis fortunæ, loci, personæ, et eiusmodi. id quod optimè ab Euripide seruatum, à Sophocle neglectum est. . . .

Erat autem multiplex officium Chori. Interdum consolatur: aliquando luget simul: reprehendit, præsagit, admiratur, iudicat. admonet, discit ut doceat. eligit, sperat, dubitat. Denique Chori omnino est ἠθοποιία et πάθος.

Nr. XIV. Viperanus, *De Poetica libri tres.*

Liber II. cap. X.

Choricum est pars ea in qua chorus cantat certis quibusdam locis et internallis interpositus, è sacrificiis in fabulas translatus. . . . Ac totus interdũ canit, mouetur, gestit, et salit ad tibias admixta et versuum et tractuum varietate: interdum chori partes pari habitu sibi aduersæ inter se colloquuntur. . . . Atque etiam interdum chorus vnius personæ vicem subit; ac tũc vnus ex choro cùm actoribus loquitur; sicut ipsos actores videmus interdum et loqui cum choro, et inter se his versiculis vti quibus chorus vti solet. . . . Quod sit autem chori officium vnus Horatius pulcherrimè describit.

Nr. XV. Peletier, *L'Art Poëtique. Second Livre de l'Art Poëtique. — De la Comedie et de la Tragedie.* p. 72.

Le Core an la Tragedie (nous disons Keur aus Eglises) ét une multitude de g'ans, soet hommes ou fammes, parlans tous ansamble. Il doèt tousjours être du parti de l'Auteur: c'ét a dire, qu'il doèt donner a connoetre le sans e le

jugemant du Poëte: parler santancieusemant, creindre les Dieus, reprandre les vices, menacer les mechans, amonnéter a la vertu: E le tout doèt fere succintemant et resolumant.

Nr. XVI. Grevin, *Mort de Cesar*. P. 1562. Aus der Vorrede *Discours sur le théatre*. (Citiert nach *Du Méril, Études* etc. p. 173.):

En ceste tragedie on trouvera par adventure estrange, que sans estre advoué d'aucun autheur ancien, j'ay faict la troupe interlocutoire de gensdarmes de vieilles bandes de Cesar, et non de quelques chantres, ainsi qu'on a accoustumé . . . J'ay en cecy esgard que je ne parloy pas aux Grecs, ny aux Romains, mais aux *François, lesquels ne se plaisent pas beaucoup en ces chantres* mal exercitez, ainsi que j'ay souuentesfois observé aux autres endroits où l'on en a mis en jeu.

Nr. XVII. Taille, *Saul le Furieux*. Aus der Vorrede fol. 3 b. f.:

Il fault qu'il y ait vn Chœur, c'est à dire, vne assemblee d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte discourent sur ce qui aura esté dit deuant: et sur tout d'obseruer ceste maniere de taire et supplier ce que facilement sans exprimer se pourroit entendre auoir esté fait en derrière: et de ne commencer à deduire sa Tragedie par le commencement de l'histoire ou du subiect, ains vers le milieu, ou la fin (ce qui est vn des principaux secrets de l'art dont ie vous parle) à la mode des meilleurs Poëtes vieux, et de ces grands Oeuures Heroiques, et ce à fin de ne l'ouir froidement, mais auec ceste attente, et ce plaisir d'en sçauuoir le commencemẽt, et puis la fin apres. Mais ie serois trop long à deduire par le menu ce propos que ce grand Aristote en ses Poëtiques, et apres luy Horace (mais non auec telle subtilité) ont continué plus amplement et mieux que moy, qui ne me suis accomodé qu'à vous, et non aux difficiles et graues oreilles des plus sçauants.

Nr. XVIII. Daigaliers. *L'Art Poetiqve.* Livre V. Cap. VII:

LEs chœurs selon Viperan au lieu susdict doibuent estre chantez en musique. Celuy qui est le principal des chœurs, s'appelle Coriphee et celuy qui en a le soin s'appelle Choragne. Les personnages sont jeunes gens qui disent apres chacun acte de peur que le Theatre ne demeurast vuide et que le peuple fust distraict, d'autant qu'à la Tragedie il y a cinq actes, et chacun acte a ses chœurs apres, excepté le cinquiesme qui n'en doit point auoir quoy que l'on en verra en mes deux Tragedies de la premiere impressiõ, en quoy ie cõfesse auoir failly, toutesfois c'est apres de Beaubreuil aduocat au siege presidial de Limoges, et Marmet, qui en ont faict de mesmes, à l'occasion desquels i'ay failly: car ils ont mis des chœurs apres le cinquiesme acte. Euripide a faict sa tragedie du Ciclope de laquelle i'ay parlé cy dessus sans y mettre des chœurs, en quoy il n'est pas à suiure. Le subject des chœurs c'est parler de ce qui est passé durant l'acte, l'autheur ou Poëte les dispose à sa volonté. Horace en parle en son art disant.

Authoris partes chorus, officiumque virile Defendat, etc.

Les chœurs declarent tousiours la verité du faict, et deplorent la fortune de ceux qu'on represente, ou louënt leurs beaux faits. Les actes sont les parties entieres de la tragedie, et sõt diuisés par les chœurs, et les chœurs commencent apres le premier, et finissent apres le quatriesme. Ie ne sçay pourquoy Garnier n'a obserué cela: car il a mis dans vn mesme acte deux ou trois chœurs, en diuers endroits, de sorte que le chœur ne peut distinguer vn acte de l'autre: outre en sa premiere tragedie il faict que la furie Megere toute seule faict vn acte il semble qu'en cela il n'aye pas voulu obseruer les preceptes en les negligeant, ou qu'il ait failly pour ne tenir aucun ordre en ses tragedies: toutesfois ie n'en parleray pas d'auantage, de peur qu'il ne semble que moy qui ne suis qu'vn nouueau apprentif, veille reprendre vn si docte et excellent personnage, qui a excellé en ce genre de poëme comme chacun sçait.

Des Vers de la Tragedie et chœurs (Chap. VIII):

. . . les chœurs sont faicts tousiours de toute sorte de carmes adonicques, qui sont de dix syllabes en bas, pourueu que l'ordre et vnisonité y soit gardée. Garnier a faict de mesme, et tous autres Poëtes qui ont escript des Tragedies. Pour moy i'ay tousiours obserué que tous les chœurs d'vne mesme Tragedie sont egaux en bastons ou couplets, pour la commodité des personnages: ce que les autres n'ont pas gardé. —

Nr. XIX. Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art Poëtique. Livre Second*, v. 467 ff.:

Le Chœur de la vertu doit estre la defence,
Du parti de l'autheur repreneur de l'offence:
Doit parler sagement, graue et sentencieux,
Se montrant de conseil aux grands officieux:
Chose n'entremeslant aux actes, que bien dite,
Bien ne vienne à propos, et qui bien ne profite:
Aux bons et vertueux il fauorisera,
Et les non feints amis, ami vray prisera.
Qu'il apaise tousiours vne ame couroucee,
Et plein de iugement descouure sa pensee:
Qu'il honore celuy qui du vice est vainqueur.
Loüant ouuertement les hommes de grand cœur,
La table sobre et nette, et l'vtile Iustice,
Les Edits et les Loix qui vont bridant le vice,
Et qu'il loüe en passant la douce oisiueté
Qu'on reçoit en la paix viuant en seureté:
Et qu'il tienne secrets les secrets qu'on luy baille:
Et que les puissants Dieux tousiours priant il aille,
Qu'aux humbles afligez il oste la douleur,
Et qu' aux fiers orgueilleux il donne le malheur.

Nr. XX. Lamy, *Nouvelles Reflexions.*

Chap. VII. . . . Ces Poemes [1]) se partagent ordinairement en cinq Actes, entre lesquels le Theatre est vuide. Les

[1]) Komödien und Tragödien.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XIII.

DER MILES GLORIOSUS IN DER FRANZÖSISCHEN KOMÖDIE VON BEGINN DER RENAISSANCE BIS ZU MOLIÈRE.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.

DER

MILES GLORIOSUS

IN DER

FRANZÖSISCHEN KOMÖDIE

VON

BEGINN DER RENAISSANCE BIS ZU MOLIÈRE.

VON

DR. O. FEST.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1897.

Seinem lieben Freunde,

dem

Hochwürdigen Herrn Pfarrer Imelauer

gewidmet

von

Otto Fest.

Inhalt.

Seite

Benützte Literatur IX

Einleitung. 1. Der Miles im klassischen Drama 1

2. Der Miles im französischen Drama des Mittelalters . 18

Der Miles gloriosus in der französischen Komödie von Beginn der Renaissance bis zu Molière.

I. Der Miles im allgemeinen 30

A. Fremde Einflüsse 30

a) Klassischer Einfluss (Plautus und Terenz) 32

1. Grévin (Les Esbahis, 1560) 32

2. Belleau (La Reconnue, 1564) 34

3. Baïf (Le Brave, 1567; l'Eunuque) 34

b) Einfluss der commedia dell'arte 41

B. Finanzielle Verhältnisse des Miles, sein Aussehen und sein Schmarotzertum. — Spanische Mode. — Literarischer Einfluss Spaniens 48

II. Der Miles in der französischen Komödie des 16. und des 17. Jahrhunderts 58

1. Jean de la Taille (Corrivaux, 1562) 59

2. Larivey 59

Les Jaloux, 1578 61

Les Écolliers, 1578 63

Les Tromperies, 1611 63

Le Fidelle, 1611 65

3. Tournebu (Les Contents) 66

4. Godard (Les Desguisez, 1594) 67

5. Troterel (Les Corrivaux, 1612) 67

6. Montluc (Comédie des Proverbes, 1616) 69

7. Du Peschier (Comédie des Comédies, 1629) 70

8. Gougenot (Comédie des Comédiens, 1633) 71

9. Die Volkskomiker 72

Seite

10. Rotrou 76
11. Mareschal 82
Le Railleur. 1636—37 82
Capitaine Fanfaron 84
12. Discret (Alizon) 88
13. Anon. (Comédie des chansons, 1640) 89
14. Cyrano Bergerac (Le Pédant joué) 90
15. Desmarets (Les Visionnaires. 1637) 93
III. Der Miles bei Corneille 95
1. L'Illusion comique, 1636 97
2. Le Menteur. 1642—43 104
IV. Der Miles bei Scarron 107
1. Les Boutades, 1646 108
2. Le Jodelet ou le m. val.. 1645 108
3. Le Jodelet duelliste, 1648 111
V. Der Miles bei Molière 116

Benützte Literatur.

Amicis, V. de: L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI. secolo. Pisa. 1871.

— — La commedia popolare latina e la commedia dell'arte. Napoli. 1882. 8°.

D'Ancona, Aless.: I comici italiani in Francia, in: Varietà storiche e letterarie. 2. Ser. Milano. 1885. 8°.

Aly, Fr.: Der Soldat im Spiegel der Komödie, in: Preuss. Jahrb. 1895. Band 79. S. 467 ff.

Ambros, Aug. Wilh.: Geschichte der Musik. Leipzig. 2. Aufl. 1880. 8°.

B. Th., in der Grande Encyclopédie IX. Paris. 1892. 4°.

Bähr, Joh. Chr. Felix: Geschichte der römischen Literatur. Carlsruhe; 1868 ff. 4 Bde. 8°.

Bahlsen, L.: Über Adam de la Hale's Dramen . . . Marburg. 1885. 8°.

Baschet, Armand: Les Comédiens italiens à la cour de France etc. P. 1882. 8°.

Beauchamp, Pierre: Recherches sur les théâtres de France depuis 1161—1735. P. 1735. 4°.

Becker, Jos.: Entwicklung der Dienerrolle bei Molière. Pro. Gymn. zu St. Stephan. Strassburg. 1889—90. 8°.

Benedetti, G.: Stato della Commedia italiana nel Cinquecento coll' aggiunta delle considerazioni dei rapporti

della stessa colle Atellane, coi Mimi e colla Commedia classica latina. Pro. Gymn. Mitterburg. 1882. 8°.

Bernhardy, G.: Grundriss der römischen Litteratur. Braunschweig. 1872. 8°.

Birch-Hirschfeld, A.: Geschichte der franz. Litteratur seit Anfang des XVI. Jahrh. Stuttgart. 1889. 8°.

Brunetière, Ferd.: Les Époques du Théâtre Français (1636—1850). P. 1892. 8°.

Caro, Jos.: Richelieu und das französische Drama. Pro. Realsch. Frankfurt a./Main. 1891. 8°.

Chasles, E.: La Comédie en France au XVIe siècle. P. 1862. 8°.

Chassang, A.: Des Essais dramatiques imités de l'antiquité. P. 1852. 8°.

Christ, Wilhelm: Geschichte der griechischen Literatur bis auf die Zeit Justinians. München. 2. Auflage. 1890. 8°.

Cloetta, W.: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters. Halle. 1890. 8°. (2 Teile in einem Bande.)

Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Halle. I. 1893. 8°.

Darmesteter et Hatzfeld: Le seizième siècle en France. P. 1878. 8°.

Du Méril, Ed.: Histoire de la comédie. Par. 1864. 8°.

Egger, E.: L'Hellénisme en France. Par. 1869. 2 Bde. 8°.

— — Mémoires de littérature ancienne. Par. 1862. 8°.

Flögel, Friedrich: Geschichte des Groteskekomischen etc. Liegnitz u. Leipzig. 1788. 8°.

— — Geschichte der komischen Literatur. Liegnitz u. Leipzig. 1787. 4 Bde. 8°.

Fontenelle, B.: Œuvres de Monsieur de Fontenelle. Par. 1758. 8°.

Fournel, Victor: La Littérature indépendante et les Écrivains oubliés etc. Paris. 2. Aufl. 1862. 8°.

— — Les Contemporains de Molière. Paris. 1863—66. 3 Bde. 8°.

Fournier, Édouard: Le Théâtre français avant la Renaissance. P. s. a. [1872.] 8°.

— — Le Théâtre français au seizième et au dix-septième siècle. P. 1874. 2 Bde. 8°.

Fournier, Edouard: Chansons de Gaultier Garguille avec introduction et notes. P. 1858. 8°.

— — Variétés historiques et littér. P. 1855—59. 6 Bde. 8°.

Fritzsche, H.: Molière-Studien. Danzig. 1868. 8°.

Gaspary, Adolf: Geschichte der italienischen Literatur. Berlin. 1885—1888. 2 Bde. 8°.

Graf, Herman (sic!): Der Miles gloriosus im englischen Drama bis zur Zeit des Bürgerkriegs. Dissert. Rostock. s. a. [1891]. 8°.

Gröhler, H.: Paul Scarron als Komödiendichter, in d. Zeitschr. f. neufranzösische Sprache etc. XII, 27 ff.

Günther, Fr., u. Wachsmuth, Wil.: Von den Charakteren der gr. Comödie in Plautus. Athenäum, Humanistische Zeitschrift. Halle. 1816.

Guizot, M.: Corneille et son temps. Paris. 1852. 8°.

Jannet: Avertissement, in der Ausgabe des Theaters von P. de l'Arrivey. V—XXII.

Julleville, Petit de: Histoire du théâtre en France au moyen âge. Les Mystères. P. 1880. 2 Bde. 8°.

— — Les Comédiens en France au moyen âge. P. 1885. 8°.

— — La Comédie et les Mœurs en France au moyen âge. P. 1886. 8°.

— — Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge. P. 1886. 8°.

— — Le Théâtre en France etc. P. 1893. 8°.

Klein, J. L.: Geschichte des aussereuropäischen Dramas und der lateinischen Schauspiele nach Christus bis Ende d. 10. Jahrh. Leipzig. 1866. 4 Bde. 8°.

Köpke: Einleitung zu den Terenzischen Lustspielen, in der Übersetzung des Eunuch v. Dr. Otto Güntling. (Reclam.)

Langenscheidt: Die Jugenddramen des Pierre Corneille. Berlin. 1885. 8°.

Leber, C.: Plaisantes recherches sur un farceur. . . . . Tabarin. P. 1835. 8°.

Lenient, C.: La Satire en France au moyen âge. P. 1859. 8°.

Le Petit, Jules: Bibliographie des principales éditions

originales d'Ecrivains français du 15e au 18e s. Paris. 1888. 4°.

Lotheissen, Ferd.: Molière. Sein Leben und seine Werke. Frankfurt. 1880. 8°.

Lotheissen, Ferd.: Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrh. Wien. 1877. 4 Bde. 8°.

Lucas, Hippolyte: Histoire philosophique et littéraire du théâtre français. P. 1862. 3 Bde. 8°.

Lutze, H.: Über Scarron. Jahresbericht über das Gymnasium zu Sorau. 1881. 8°.

Magnin, Charles: Les Origines du théâtre moderne. P. 1838. 8°.

Mahrenholtz, Rich.: Molière, Einführung in das Leben und die Werke des Dichters. Heilbronn. 1881. 8°.

Moland: Molière et la comédie italienne. Paris. 1865.

Monmerqué: Théâtre français du moyen âge. Paris. 1839. 8°.

Morel-Fatio, A.: Études sur l'Espagne. Par. I. 1888. II. 1890. 8°.

Nagel: Die Werke J. Ant. de Baïf's, in Herrig's Archiv. LXI. p. 57 ff.

Parfaict, F. u. Cl.: Histoire du théâtre français. Amsterdam et Paris. 1735—49. 15 Bde. 8°.

Peters, R.: Paul Scarron's Jodelet Duelliste. Leipzig. 1893. 8°.

Picot et Nyrop: Nouveau Recueil de farces françaises des 15e et 16e siècles. P. 1880. 8°.

Puibusque, Ad. de: Histoire comparée des littératures espagnole et française. Par. 1843. 2 Bde. 8°.

Rambeau, W.: Die dem Adam de la Halle zugeschriebenen Dramen. Marburg. 1886. 8°.

Reinhardstöttner, Karl von: Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Leipzig. 1886. 8°.

Ribbeck, Otto: Über die mittlere und neuere Komödie. Leipzig. 1857. 8°.

— — Alazon. Leipzig. 1882. 8°.

— — Geschichte der römischen Dichtung. Stuttgart. 1887. 3 Bde. 8°.

Riccoboni, Louis: Histoire du théâtre italien. P. 1730 bis 1731. 2 Bde. 8°.

— — Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. P. 1738. 8°.

Rötscher, Theodor: Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin. 1827. 8°.

Sainte-Beuve, C. A.: Tableau historique et critique de la poésie française etc. Paris. 1828. 8°.

Sand, Maurice: Masques et bouffons (comédie italienne). P. 1862. 2 Bde. 4°.

Scola: Corneille's Le Menteur u. Goldoni's Bugiardo etc. Programm. Pilsen. 1882. 8°.

Schack: Geschichte der dramatischen Literatur u. Kunst in Spanien. Berlin. 1845. 2. Aufl. 1854. 3 Bde. 8°.

Schlegel, A. W.: Über die dramatische Kunst u. Literatur. Heidelberg. 1817. 8°.

Schmidt: Corneille als Lustspieldichter, in Herrig's Archiv L, 285 ff.

Sittl, Karl: Geschichte der griechischen Literatur bis auf Alexander den Grossen. München. 1887. 3 Teile. 8°.

Stengel, E.: Entwicklungsgang des französischen Dramas bis zur Renaissance, in d. Franco-Gallia. 1889. VI, 197—213.

Stiefel, A. L.: Unbekannte italienische Quellen Jean Rotrou's. Oppeln u. Leipzig. 1891. 8°.

Taschereau: Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille. Paris. 1829. 8°.

Thümmel, Julius: Shakespeare-Charaktere. Halle. 1881. 2. Auflage 1887. 2 Teile in einem Bande. 8°. (Abdruck aus dem Jahrb. d. deutsch. Sh.-Gesellschaft Bd. IX, X, XI, XIII, XVI.)

Ticknor: Geschichte d. schönen Literatur in Spanien, übersetzt von N. A. Julius. Lpz. 1867. 2 Bde. 8°.

Tivier, H.: Histoire de la littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid. P. 1873. 8°.

Toldo: Figaro et ses origines. Milano. 1893.

— — Ce que Scarron doit aux auteurs burlesques d'Italie. Pavia. 1893. 8°.

Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums. Berlin. 3. Aufl. 1883. 2 Bde. 8°.

Wenzel, Guido: Pierre de Larivey's Komödien und ihr Einfluss auf Molière, in Herr. Arch. 1889. LXXXII, 63—80.

Texte.

Adam de la Halle, in Œuvres Complètes Du Trouvère A. d. l. H. p. p. E. de Coussemaker. Par. 1872. 4°.

Ancien Théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille p. p. Viollet le Duc. (Bibliothèque elzévirienne.) Par. 1855—1886. 9 Bde. 8°.

Baïf, J. A.: Œuvres en rime de Jean Antoine de Baïf p. par Marty-Laveaux. Par. 1881—90. 5 Bde. 8°.

Bergerac, Cyrano: Les Œuvres diverses de Monsieur de Cyrano Bergerac. Amsterdam. 1710. 8°.

Corneille, Pierre: Œuvres de P. Corneille p. p. Marty-Laveaux. Par. 1862 ff. 10 Bde. 8°.

Molière: Œuvres, in: Les Grands Écrivains de la France p. p. Ad. Régnier. Par. 1873—1889. 10 Bde. 8°.

Plautus: Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus von Julius Brix. Leipzig. 1883. 2 Bde. 8°.

Rotrou: Œuvres de Jean Rotrou. Paris. 1820. 5 Bde. 8°.

Scarron, Paul: Œuvres de M. Scarron. Nouv. édit. Amsterdam. 1737. 10 Bde. 8°.

Tabarin: Œuvres complètes de Tabarin p. p. Gustave Aventin. (Bibliothèque elzévirienne.) 1858. 2 Bde. 8°.

Einleitung.[1]

I. Der Miles im klassischen Drama.

Der miles gloriosus — oder, mit einem deutschen Namen, der grosssprecherische Soldat — hat sich die Bühnen aller Nationen und aller Jahrhunderte erobert. Wie wir ihn schon in den Theaterstücken der alten Griechen und Römer finden, so erfreut er sich auch bei allen civilisierten Völkern der Neuzeit einer beispiellosen Beliebtheit. Es muss uns daher Wunder nehmen, dass dieser Erscheinung in literarischen Kreisen bisher verhältnismässig so wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

Zwar hat Reinhardstöttner (1886) die internationale Verbreitung des miles in seinen Plautus-Studien behandelt, und dadurch einen wertvollen Beitrag zu seiner Charakteristik geliefert; zwar hat der miles speziell im englischen Drama durch Thümmel (1881 bzw. 1887) und Graf (1891)[2])

[1]) An dieser Stelle drängt es mich, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Universitätsprofessor Dr. Hermann Breymann in München, meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen sowohl dafür, dass er mir die erste Anregung zur Wahl des vorliegenden Themas gab, als auch für die liebenswürdige und kräftige Unterstützung, die er mir bei Bearbeitung desselben angedeihen liess.

Auch sei hier der K. Hof- und Staatsbibliothek in München für das äusserst bereitwillige Entgegenkommen der herzlichste Dank ausgesprochen.

[2]) Vgl. dazu die sehr anerkennende Besprechung Glöde's im *Literaturblatt*, 1893. Nr. 7. p. 243 ff., u. diejenige Koch's in den *Engl. Studien*, XVIII. 134 f.

eine eingehende Würdigung erfahren, aber es fehlt noch viel, dass das fruchtbare Feld, welches sich im miles dem kritischen Forscher eröffnet, vollständig bebaut wäre. Denn dass namentlich die beiden erstgenannten Schriften nicht frei von Mängeln sind, darauf ist bereits des öfteren von berufener Seite aufmerksam gemacht worden.[1])

Vorliegende Abhandlung setzt sich daher zum Ziele, eine eingehende Darstellung des miles im französischen Renaissance-Drama zu geben, wobei vorzugsweise der Zeitraum von etwa 1560 bis Molière in Berücksichtigung gezogen werden soll. Zugleich wollen wir einen zur besseren Würdigung dieser Persönlichkeit unbedingt notwendigen Seitenblick auf diejenigen dramatischen Versuche anderer Länder werfen, in welchen jene Gestalt zuerst vorkommt, um so ihre verschiedenen Entwicklungsstufen deutlicher hervortreten zu lassen.

Gemäss der groteskkomischen Natur des prahlerischen Soldaten müssen wir seinen Ursprung in jene frühe Periode verlegen, wo der Mensch das feine und hohe Komische noch nicht erfunden hatte, sondern nur an dem übertriebenen und groben Komischen Geschmack fand, das sich mit den rohen Sitten des Soldaten weit besser vertrug und natürlicherweise daraus entstehen musste.[2])

Die Heimat des miles liegt in Griechenland. Ganz richtig bemerkt Sand[3]): *«Le Capitan, à la moustache de léopard, à la fraise empesée, au feutre emplumé, est né, selon les uns, sur les bords du Guadalquivir; selon les autres, sur les bords de la Garonne. Mais il est plus âgé qu'il n'en a l'air: qu'aurait-il fait sur les bords de ces fleuves, alors qu'ils n'étaient encore habités que par des nations sauvages? C'est à Athènes et à Rome,*

[1]) Vgl. über Reinhardstöttner's Schrift das *Lit. Centralbl.* 1883. Nr. 28; das *Literaturbl.* 1881, Nr. 6; *Herrigs Archiv*, Bd. 66, p. 103, u. Bd. 81, p. 433; das *Giorn. stor.* Bd. VII, p. 454 ff.: die *Deutsche Litz.* 1887, p. 1306; das *Lit. Centralbl.* 1887. Nr. 49. u. Koch's *Z. f. vgl. Lit.-Gesch.* 1, 342.

Über Thümmel's allerdings feinsinnige, aber philologischen Anforderungen nicht genügende Aufsätze ist auf Koch's kompetentes Urteil in den *Engl. Stud.* XII. 96 f. zu verweisen.

[2]) Flögel, *Geschichte des Groteskekomischen* I, 1.

[3]) *Masques et bouffons* I. 175.

sous les Césars, qu'il se montra, non pas brave, mais téméraire; non pas généreux, mais magnifique. Dès ce temps-là il renversait, d'un revers de son épée, des armées entières; d'un regard, il abattait les murailles, et, d'un souffle, les Alpes et les Pyrénées.» Schon in der älteren griechischen Komödie war es Sitte, Feldherren und Krieger auf die Bühne zu bringen und sie dem Gelächter des Publikums preiszugeben. Aristophanes, Cratinus, Eupolis, Telekleides, Pherekrates, Platon sind die Namen jener eifrigen Patrioten, die nicht aus Verkleinerungssucht, sondern besorgt um das Wohl ihres Vaterlandes, im Gegensatz zu den herrschenden Männern des Staates, von inneren und äusseren Kriegen abrieten, durch deren Wüten Griechenlands Wohlstand zerrüttet wurde.[1]) Mit Vorliebe nahmen sie solche Politiker aufs Korn, welche, obgleich sie viel von sich reden machten, der Menge dennoch als Emporkömmlinge nicht in dem Grade wie z. B. Nikias und Alcibiades mit ihren langen Stammbäumen imponierten. Wenn erst gar bei einem die athenische Herkunft der Mutter und das Bürgerrecht nicht über jeden Zweifel erhaben war, dann wurde er die Komiker nicht mehr los.[2]) Die alte griechische Komödie war vorzugsweise kämpfend und persönlich; mit rücksichtsloser Strenge tadelte sie öffentlich, was zu Tadel Anlass gab.[3])

Athens Politik mit all ihren verkehrten Bestrebungen und Richtungen wird dem Spott und Gelächter preisgegeben. Kleon, Alcibiades, Lamachus werden besonders verspottet.[4]) Warum sollten auch die Dichter, welche die Schwächen der Götter nicht schonten, die Menschen glimpflicher behandeln?

So verspottet Aristophanes in den Ἀχαρνῆς die Wüh-

[1]) Schlegel. *Über die dram. Kunst u. Lit.* I, 286.

[2]) Sittl, *Geschichte der griech. Lit.* III, 422.

[3]) *«La comédie ancienne était surtout militante et personnelle. Jouant le rôle que joue la presse chez les peuples modernes, surtout la presse de l'opposition, elle fut un pamphlet en action. Aggressive, elle eut des prétentions à la morale et, comme le dit Horace (Sat. I, IV, 3), elle ne se gêna pas pour noter d'un trait hardi les méchants, les voleurs, les débauchés, tous les gens mal famés.»* Ph. B., in der *Grande Encyclopédie* XI. 1178.

[4]) Pauly. *Real-Encyclopädie* II, 570.

lereien der Demagogen und Eisenfresser nach dem Schlage des Kleon und Lamachus, deren Weizen in den Unruhen des Krieges am üppigsten blühte.[1]) In den *Ἱππῆς* wird Kleon, der damalige Herrscher in Athen, mit schonungsloser Strenge und beissender Satire unter die kritische Lupe genommen.[2]) In Verfolgung seines Zieles schreckt der Dichter vor Beleidigungen gröbster Art nicht zurück. Er nennt ihn unverschämt,[3]) jähzornig und bohnenfresserisch,[4]) und wegen seiner polternden und ungebildeten Rede heisst er ihn *παφλαγών*.[5]) Auch Alcibiades und Hyperbolos werden häufig verspottet.[6]) Selbst ein Perikles wurde nicht verschont, da in ihm die Komödie „schon die Vernichtung des alten Prinzips und das Hervorbrechen der Willkür sah".[7]) Gerade dadurch ist ja die Aristophanische Komödie gekennzeichnet, dass alle ihre Hauptpersonen entweder das Bewusstsein der alten Sitte und Zucht aussprechen, oder dass sie Vertreter der Willkür und der Neuerung sind.[8]) In den *Ἀχαρνῆς* verspottet Aristophanes den Lamachus. Mit grossthuerischem Prahlen und in gespreizt bunter Kleidung stürzt dieser auf die Bühne, um ohne Sinn und Verstand immer nur von Kampf und Streit zu schwatzen. In einer späteren Scene wird uns das Elend eines ausmarschierenden Soldaten drastisch geschildert, der an einem Festtage den Tornister packen muss, um in unwirtlicher Ferne seine Pflicht zu erfüllen. Schliesslich erscheint derselbe Kriegsmann in jämmerlichem Zustande auf der Bühne: verwundet und zerschlagen wird er auf einer Bahre hereingetragen, während sein triumphierender Gegner ein Schelmenlied singt.[9])

---

[1]) Aly, *Der Soldat im Spiegel der Kom.* p. 470.

[2]) Christ. *Gesch. der griech. Literatur* p. 251 ff. Vgl. auch Du Méril. *Hist. d. l. com.* p. 384.

[3]) *Ἱππῆς*, V. 399; nach Rötscher, *Aristoph.* p. 169, Anm. 3.

[4]) *Ἱππῆς*, V. 41; Rötscher, l. c. p. 171, Anm.

[5]) *Ἱππῆς*, V. 919; Rötscher, l. c. p. 169, Anm. 2.

[6]) Rötscher, l. c. p. 164.

[7]) id. l. c. p. 96.

[8]) id. l. c. p. 50 ff.

[9]) Du Méril. *Hist. de la com.* p. 387, und Aly, *Der Soldat im Spiegel d. Kom.* p. 470.

So erscheint uns schon in dieser frühen Periode der Soldat als eine Figur, auf die man gerne den Ärger und Missmut über die beständigen Fehden abwälzte. Das Volk fand sicher grossen Gefallen an der Geisselung, der sich die leitenden Männer des Staates unterziehen mussten, so dass man endlich von behördlicher Seite den Lustspieldichtern die Einführung und Karikierung obrigkeitlicher Personen in ihren Komödien untersagen musste.[1]) Mit diesem Verbote endigt die alte griechische Komödie und nun erscheinen an Stelle der patriotischen Freiheitskämpfer die gewöhnlichsten Gestalten aus dem griechischen, besonders dem athenischen Volke.

Wenn man auch schon in der alten Komödie neben den aus dem Leben gegriffenen Personen der Fantasie zuweilen freien Spielraum gewährte und in dem Bestreben, Lachen und fröhliche Laune unter dem Publikum zu erregen, manche Gestalt in fratzenhafter Verzerrung und sarkastischer Karikatur zur Darstellung brachte, so muss anerkannt werden, dass diese Persönlichkeiten doch immer allgemeine Vertreter und Träger einer bestimmten Idee und eines gewissen Prinzips sind.[2]) In der mittleren und neuen Komödie dagegen, welche Schlegel als die „zahm gewordene alte“ bezeichnet,[3]) wandte man sich unter gänzlicher Verzichtleistung auf die treffenden komischen Charakterzüge lebender Personen ausschliesslich der Nachbildung des Lebens im ganzen zu. Hausväter, Mütter, Söhne und Sklaven etc. erscheinen nun auf der Bühne. „Um diesen Gestalten wahres Leben einzuatmen, war in Ermangelung wirklicher Persönlichkeiten schärfere Beobachtung des Gemeinschaftlichen der verschiedenen Lebensalter, Stände, Geschlechter etc. nötig, um aus dieser Abstraktion einzelner Wahrnehmungen die spielende Person als eine allgemeine aufzustellen, zu der die Beispiele in Menge und leicht gefunden wurden. So wurde nun bald ein Alter mit den gemeinschaftlichen Merkmalen der Alten in Athen, und der Alten überhaupt ausgestattet, und repräsentierte so die Gattung mit

[1]) Köpke, *Einleitung zu den Terenzischen Lustspielen (abgedruckt in der Übersetzung des Eunuch* v. Dr. Otto Güthling), p. 14.

[2]) Pauly, *Real-Encyclopädie* II, 571.

[3]) *Über dram. Kunst u. Lit.* I, 330.

innerer Wahrheit, weil in ihm jeder einzelne Zuschauer sich spiegeln konnte.“ [1]) Hierzu kamen noch solche Gestalten, die einen eigentümlichen, im Leben begründeten und bekannten Charakter hatten, aus denen dann die sogenannten stehenden Charaktere, wozu auch der Soldat gehört, sich herausbildeten. An die Stelle patriotischer Freiheitskämpfer war nun die Grosssprecherei vaterlandsloser Söldnerführer getreten. Timokles war der Gründer des eisenfressenden Kraftmenschen in der Komödie.[2]) Doch scheint ihn erst Menander zur vollen Blüte gebracht zu haben. [3])

Die sozialen Anfänge des miles liegen in Ionien: „*Samii, Naxii, et Milesii opibus et mercatura florentes, in bellis navalibus et pedestribus saepe conductitio milite usi sunt.*“ [4]) Als später die Perser die Ionier unterwarfen, behielten die persischen Satrapen und die Fürsten von Cypern, Cilicien, Ägypten die Sitte, griechische Soldaten zu dingen, bei. Namentlich waren beim Zuge des Cyrus gegen Artaxerxes Söldner aus allen Gauen Griechenlands beteiligt. Auch die Tyrannen Siziliens waren infolge ihrer häufigen und blutigen, inneren und äusseren Fehden gezwungen, zu diesem Hilfsmittel zu greifen. In Griechenland scheint der miles von den Spartanern zuerst eingeführt worden zu sein, von wo aus er nach Athen verpflanzt wurde. Seine Blütezeit aber erreichte er während der Eroberungszüge Alexanders des Grossen und

---

[1]) Günther u. Wachsmuth. im *Athenäum* 1816, I, 161 ff.

[2]) Christ, *Gesch. der griech. Lit.* p. 265 ff.

[3]) Über sein Wesen und seine charakteristischen Züge gibt uns Ribbeck in seinem Werke: „Über die mittlere und neuere attische Komödie“ p. 47 u. 48 f., genauere Angaben: „Er ist der Sohn des Mars, Enkel der Venus, geboren am Tage nach Jupiter; wäre er einen Tag früher geboren, so beherrschte er die ganze Welt. Sein Name ist so lang, wie seine Figur. Mit seinem Atem bläst er die Legionen auseinander, die Listen der Erschlagenen führt sein Parasit in der Tasche bei sich, wie Leporello Don Juan's Liebestabelle, der König von Mazedonien steht mit ihm auf Du und Du. Sein Unglück ist seine Schönheit etc. Was sein Äusseres betrifft, so war ein hervortretendes Kennzeichen die Maske mit langem schwarzen oder blonden Haar.

[4]) Das Folgende beruht auf Böttigeri *opuscula* etc. p. 265 ff. und auf Ribbeck's *Alazon*, p. 31 ff.

der hierauf folgenden Diadochenkämpfe: „*In his (bellis) postquam reliquiae roboris Macedonici perpetuis ducum conflictibus penitus exstirpatae fuerant, omnia fere conductitio exercitu gerebantur.*“ Erst in dieser Zeit scheinen die charakteristischen Züge der Prahlsucht und Brutalität mit dem miles unzertrennbar geworden zu sein: „*Ex historia illorum temporum inter omnes constat, quanta aemulatio incesserit διαδόχους et omnes omnino duces post mortem Alexandri, ut illi fortitudine, magnanimitate, imo vitiis etiam, vultu et corporis specie similes haberentur.*“

Wenn die Anführer sich mehr in sinnlosen prahlsüchtigen Nachahmungen des grossen Heros gefielen, so zeichneten sich die gemeinen Soldaten durch ihr, jeder Sitte Hohn sprechendes Auftreten aus: „*Efferaverant mores eorum bella, rapinae et severum in vilissima capita* [*sic enim habebantur illi milites, πελτασταί plerumque et infimae conditionis homunciones*] *imperium, et ad omnem sensum humanitatis ita hebetaverant, ut in pace etiam obvium quemque protruderent, contumeliis grassarentur in ignotos, et meretriculas, quae quaestus causa illis morigerae esse deberent, ob levissimam suspicionem pessime mulcarent.*“ [1])

Wenn dann diese Abenteuerer, welche dem Vaterlande den Rücken kehrten, um sich auf leichte Weise Geld und Wohlstand zu verschaffen, infolge der Beendigung des Krieges im Militärdienste keine Verwendung mehr fanden, kehrten sie in ihr Vaterland zurück und hatten dort Musse genug, ihre Reichtümer zu verzehren und nebenbei von ihren im Kriege verrichteten Heldenthaten zu erzählen, wobei natürlich die Fantasie nicht zu kurz kam. Besonders waren es Ätoler, Acharner oder Thessaler, die sich diesem Berufe widmeten: „*Thessali, mercenariorum militum conquisitores, rapinis et latrociniis bellicis in Asia, Thracia, insulis collocupletati. Athenarum et Corinthi, luxuriosissimarum urbium secessum petentes, ut divitias vi ac armis partas per otium in comessationes, parasitorum sodalitia et meretricios amores effunderent.*“

Sie waren *gulae, ventri, penique dediti, mendaces, fungi, inepti* und wie es bei Plautus heisst *elephanti corio circumtecti.* Besonders zwei Eigenschaften werden an ihnen ver-

[1]) Böttigeri *op.* p. 272.

spottet: „*Ingenii nullo humanitatis cultu molliti dira truculentia, animique inaniter iactabundi ventosa gloriatio.*“ Es ist leicht begreiflich, dass die Lustspieldichter, denen es nun bei strenger Strafe verboten war, persönliche Satiren noch dazu gegen Staatsobrigkeiten in Scene zu setzen, sich mit wahrem Feuereifer an die Vorführung und Verspottung dieser Gestalten machten, die doch so viel dankbaren Stoff darboten. „*Nec mirum cuiquam iam videbitur, stoliditatem, inscitiam et vanitatem illorum a poëtis recentioris comoediae tot tantisque opprobriis et contumeliis oppletam esse.*“ So verwendet Menander den miles in mehreren Stücken: *Θρασυλέων, Ἀσπίς, Μισούμενος, Περιχειρομένη, Κόλαξ, Σικυώνιος* und sicher auch noch in andern. Auch Philemon kultiviert ihn sehr.

Diese attische Komödie wurde nun in der Folgezeit das Vorbild der römischen *Comoedia palliata: «Les Romains ne produisirent aucune œuvre comique digne de ce nom, avant d'avoir subi profondément l'influence grecque.»* [1])

Nun waren aber in dem aristokratischen Staate der Römer die Lebensbedingungen für die alte griechische Komödie mit ihrer politischen Richtung nicht gegeben. Man griff daher zu den jüngeren und weniger gefährlichen Vorbildern, zur neuen Komödie, und brachte die Persönlichkeiten aus dem täglichen bürgerlichen Leben auf die Bühne. Mit Behagen haben die römischen Dichter, deren berühmteste Vertreter Livius Andronicus, Cn. Naevius, Plautus und Terenz sind, die ausländische Pflanze des miles, die auch auf römischem Boden gut gedieh, auf die Bühne gebracht. Man konnte sicher in Rom selbst den Typus des „langen Schlagetots, der den Löwen spielt und ein Hasenherz in der Brust trägt“ — treffen; [2]) um so eher mussten dann die Dichter die Gelegenheit ergreifen, ihn unter der Maske des Griechischen einer Verspottung preiszugeben, die, wie das Schicksal des Dichters Naevius beweist, der einen allzufreien Angriff auf die vornehmen Römer mit dem Gefängnisse büssen musste, in direkter Anwendung auf römische

[1]) Ph. B., in der *Grande Encyclopédie*, XI, 1180.
[2]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dichtung*, I, 66.

Verhältnisse gefährliche Folgen nach sich hätte ziehen können.

Livius Andronicus hat den miles zuerst auf die römische Bühne gebracht,[1] Plautus führt ihn ein im *Pönulus. Curculio, Epidicus,* in den *Bacchides* und in etwas milderem Lichte auch im *Truculentus.*[2] Terenz verwendet ihn im *Eunuchus.*

Die hervorstechendsten Charakterzüge sind die masslose Selbstüberhebung, das Prahlen sowohl mit unerhörten kriegerischen Thaten[3] als auch mit seiner geistigen Überlegenheit,[4] die Überzeugung von seiner unwiderstehlichen Anziehungskraft auf das weibliche Geschlecht,[5] seine gemeine Sinnlichkeit,[6] das Protzen mit seinen Reichtümern,[7] die jämmerliche Feigheit, die er im Ernstfalle zeigt,[8] und die ihn eine erlittene Schmach sofort wieder vergessen lässt.[9] „Er ist gekennzeichnet vor allem durch seinen hochtrabenden säbel- und silbenrasselnden Namen, in deren barocker Zusammenklitterung sich Plautus eine besondere Güte thut, wie durch seine pomphafte Maske. Die leuchtende Purpurchlamys, der vom mächtigen Federbusche überragte Helm, der spiegelblanke Schild und das gewaltige Schlachtschwert verraten den Helden, sein dunkles wallendes Lockenhaar und seine Hünengestalt machen ihn, wie er überzeugt ist, den Frauen unentbehrlich. Mit weitausgreifenden Schritten, von Trabanten begleitet, geht er über die Bühne. Er schwadroniert von Schlachten und Haufen erschlagener Feinde, prahlt mit eroberten Weiberherzen, mit unermesslichen Schätzen, mit göttlicher Abstammung; verachtet alle übrigen Sterblichen, wenn sie nicht gerade Könige sind, geht in seinen Reden

---

[1] Ribbeck, a. a. O. I, 18.
[2] Ribbeck, a. a. O. I, 65. und *Alazon.* p. 55 ff.
[3] *Miles gloriosus* von Plautus I. 1.
[4] *Eunuchus* von Terenz III, 1.
[5] *Mil. gl.* I, 1; IV, 2, 4.
[6] *Mil. gl.* IV, 2.
[7] *Mil. gl.* IV. 2.
[8] *Mil. gl.* V, 5. *Eunuchus* IV, 7.
[9] *Mil. gl.* V. 5; *Eunuchus* V, 8.

auf Stelzen, donnert mit Drohungen, zieht sich aber vor wirklicher Gefahr vorsichtig zurück. Seiner unverschämten Lüsternheit und Verlogenheit kommt seine Dummheit und Leichtgläubigkeit gleich, seine Haut ist dick wie Elefantenleder, und da diesen dienlichen Eigenschaften auch ein Gran vulgärer Gutmütigkeit beigemischt ist, so bietet er ein herrliches Ziel für Schalkspossen und Hänseleien. Er geht unfehlbar in die Falle.“ Dies ist das Bild, das Ribbeck[1]) vom römischen miles entwirft. Nun verschwand aber mit Plautus die Reproduktion der durch griechische Komiker dargebotenen Formen und Stoffe. Man fand daran keinen Gefallen mehr, da doch die in denselben auftretenden Personen meistens einer den Römern ganz fremden Welt entlehnt waren. Man schuf die *Comoedia togata* oder, besser gesagt, die nationale Komödie mit italienischen Figuren.[2]) Das nationale Leben sollte in heiterer Darstellung auf die Bühne gebracht werden. Der miles verschwand aber keineswegs, denn in ihrem angeborenen Hochmute, mit dem die Römer auf die Provinzstädte herabsahen, konnten sie leicht den miles als den Bewohner irgend einer Kleinstadt hinstellen, und ihn mit dem beissendsten Spotte überschütten. Doch auch der *togata*, die ebenso wie das damalige Leben doch immer einen griechelnden Beigeschmack hatte, wurde bald der Lebensfaden abgeschnitten. Als nämlich die italienischen Städte in den Jahren 90—88 das Städterecht erhielten, durfte der Schauplatz der römischen Komödien nicht mehr dorthin verlegt werden; man musste ihn daher unbestimmt lassen oder in ganz unbekannte Örtlichkeiten verlegen; ebenso musste man sich den neuen Bürgern gegenüber mässigen.[3]) An die Stelle der nationalen Komödie trat ein populäres Lustspiel, das mehr noch auf dem Boden der Wirklichkeit und der römischen Nationalität gegründet war und in dieser Hinsicht als die letzte Entwicklungsstufe einer nationalen Komödie

---

[1]) *Gesch. d. röm. Dichtung* p. 65.

[2]) Ph. B., in der *Grande Encyclopédie* XI, 1181; Bähr, *Gesch. d. röm. Lit.* I, 244, 317 f.

[3]) Ph. B., in der *Gr. Encycl.* XI, 1181.

sich darstellt. Ich meine jene Reaktion des italienischen Geistes gegen die allmählich für langweilig befundenen Produkte der grossen Komödiendichter; jene in Campanien entstandenen übermütigen grobkörnigen Possen mit stehenden Charakterrollen und bestimmt wiederkehrenden Typen der Gesellschaft und der Familie,[1]) welche in derber Weise das Leben des niederen Volkes und die kleinbürgerlichen Zustände in plebejischer skizzenhafter Darstellung vor Augen führten und die mit dem gewöhnlichen Namen Atellanen belegt sind, eine Bezeichnung, die wir wohl am besten mit „Krähwinkliaden" wiedergeben können.[2]) Der Volksspott, der sich auf die Menschen und öffentlichen Ereignisse erstreckt, diese satirische und beissende Kraft flüchtete sich unter die grotesken Masken eines Bucco, Maccus etc.[3]) Dass auch der *miles* in den Atellanen bekannt war, beweist z. B. der noch erhaltene Titel eines Stückes: „*Milites Pometinenses*", wenn auch das Fragment keinen übersichtlichen Plan gewährt.[4])

Und auch die übrigen, stehenden Rollen lassen erkennen, dass die an dem *miles* verspotteten Eigenschaften des öfteren auf der Bühne dem Gelächter preisgegeben wurden. So ist in *Maccus* die blödsinnige Dummheit, bestialische Gefrässigkeit und Lüsternheit konzentriert. *Bucco* ist der Vertreter des Grossmauls, dessen Leistungen vorzugsweise auf dem Maule beruhten. *Pappus* ist ein lüsterner, geiziger und eitler Alter, welcher unter der Erfahrung und Weisheit, mit der er sich fortwährend brüstet, grosse Dummheit birgt und daher überall zum Besten gehalten und überlistet wird.[5]) Alle diese Eigenschaften sind ja spezifisch die des „Soldaten", und warum sollten sie nicht auch bei der grossen Beliebtheit und dem dankbaren Stoffe des miles öfters in ihm vereinigt worden sein? Ja, Magnin führt unter anderen, verschiedene

---

[1]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dichtung.* p. 208.

[2]) Pauly, *Real-Encyclop.* I. 1957; Bähr, *Geschichte der röm. Lit* I. 174 ff., und die dort p. 176 f. aufgeführte, weitere Lit.

[3]) Magnin. *Origines du théâtre mod.* I, 311.

[4]) Bernhardy, *Grundriss d. röm. Lit.* p. 473.

[5]) Pauly, l. c. I, 1958; Bähr. *Gesch. d. röm. Lit.* I, 319 f.

Professionen bezeichnenden Titeln, wie «*les peintres*» etc.. auch den eines «*Maccus, soldat*» auf.[1])

Gleichzeitig oder noch früher als die *Atellana* kultivierte man auch den *Mimus*, der im Wettkampfe um die Erringung der öffentlichen Gunst endlich die erstere verdrängte,[2]) und dessen Tendenz in der Nachahmung oder vielmehr Karikierung einzelner Charaktere und Erscheinungen des niederen Volkslebens gipfelt.[3]) Wenn auch die Belege für das Auftreten des miles in dem *Mimus*, beziehungsweise für die Verspottung seiner teils rohen, teils komischen Charakterzüge fehlen, so entspricht es doch nur dem von einem gesunden Realismus angehauchten Geiste dieses Vorstellungen, die ja ebenso wie die Atellanen es sich zur Aufgabe machten, in lockerem und losem Zusammenhange die niederen und kleinstädtischen Ordnungen Italiens vor den Augen eines schaulustigen Publikums Spiessruthen laufen zu lassen, wenn wir mit Bestimmtheit annehmen, dass auch der *miles* seinen Platz im *Mimus* gefunden hat, um so mehr als ja *Atellana* und *Mimus* namentlich in den festen, immer wiederkehrenden Rollen und Charaktermasken vollständig übereinstimmten. Der *miles* war durch Plautus auf der römischen Kunstbühne heimisch gemacht. Warum sollte er auf dem populären Theater der Römer nicht mehr erscheinen, das doch zu einer Zeit blühte, wo in dem unermesslichen Reiche infolge der beständigen Kriege die Leute vom Schlage des Alazon in Menge ihr Unwesen trieben.[4]) Er lebte fort im römischen Volke, wohl auch Dank einem Pylades, Bathyllus, Hylas etc., jenen berühmten Vertretern des Pantomimus, diesem fein ersonnenen Bindemittel der verschiedenen Nationen, die des Reiches Bestand bildeten.[5]) Der miles überdauerte ebenso

---

[1]) l. c. I. 316.

[2]) Aly. *Der Soldat im Spiegel d. Kom.*, in den *Preuss. Jahrbüchern.* 1866. XII. 582.

[3]) Cloetta. *Beiträge* I. 2; Bähr, *Gesch. d. röm. Lit.* I. 322 ff.

[4]) Leider ist der II. Bd. von Magnin's *Origines du théâtre.* wo der Anlage des Buches nach, ohne Zweifel Näheres zu finden gewesen wäre, nicht erschienen.

[5]) Magnin. l. c. I, 473.

wie die dramatischen Spiele der römischen Kaiserzeit auch die Stürme der Völkerwanderung, und nach jenem langen Winterschlafe in den dunkeln und wohl ewig unerhellt bleibenden Jahrhunderten tritt er uns in verjüngter Gestalt in der *Commedia dell' arte* wieder entgegen. Ist diese eine, wenn auch noch so schwache, so doch direkte Fortsetzung der dramatischen Spiele Roms oder eine völlige Erneuerung? Diese Frage ist bisher oft aufgeworfen und in sehr verschiedener Weise beantwortet worden. Riccoboni hält es für sehr wahrscheinlich, dass diese mimischen Spiele bis zur Entstehung der neueren Komödien nicht allein in Italien, sondern auch in einigen anderen Ländern unaufhörlich fortgedauert haben. „Denn im 6. Jahrh., sagt er, blühten diese Spiele noch in Italien, wie man aus dem Zeugnisse des Cassiodorus weiss. Nur erlitten sie durch den Geschmack und die Sitten der Völker mancherlei Veränderungen. So viel ist gewiss, dass Thomas Aquinas, der im 13. Jahrh. lebte, von der Komödie seiner Zeit als von einem Schauspiel redete, welches viele Jahrhunderte vor ihm im Schwunge gegangen." [1]) „Es ist kein Zweifel, fügt Flögel[2]) hinzu, dass die alten Spiele der römischen Mimen, die sich bis auf die Wiederherstellung der Wissenschaften in Italien erhalten hatten, aus diesem Lande auch nach Frankreich gewandert sind. Weil die Larven dieser Komödianten sehr scheusslich und ihre Geberden und Ausdrücke in der Volkssprache sehr frei und unanständig waren, so wurden sie schon im Jahre 742 von Karl dem Grossen unter dem Namen der Histrionen verboten. Die Kirchenversammlungen verboten sie auch und so kommt es, dass man kurze Zeit darauf nichts mehr davon weiss."

Schon lange vor Flögel hat der Franzose Sibilet in seiner 1548 erschienenen Poetik auf die Ähnlichkeit zwischen dem Mimus und den mittelalterlichen Farcen aufmerksam gemacht. Etwas weiter geht Sand (*Masques* I, 41), der die italienische Komödie direkt von dem Spiele der alten lateinischen *Mimen* abstammen lässt und besonders die *Commedia*

---

[1]) *Histoire du théâtre italien* I. 22.
[2]) *Geschichte der kom. Lit.* IV. 125, 223.

dell'arte für nichts anderes hält als für die Fortsetzung der *Atellanen:* „sie sei das einzige Theater in Europa, das die Tradition des Altertums bewahrt habe". Auch Klein glaubt betonen zu sollen, dass *noch* im 10. Jahrh. Mimen und Pantomimen im Schwunge waren.[1])

Im Gegensatz dazu sagt Bernhardy:[2]) „Nur ein Schatten der Atellanen blieb als letzter Rest des Dramas in Italien, aber am Fortleben der *mimi* oder *joculatores* im Mittelalter hat die Literatur des Altertums keinen Anteil." Ferner bemerkt Creizenach, dass auf keinem Gebiete der Literatur in den Zeiten des Mittelalters „eine so vollständige Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums stattgefunden habe, wie auf dem Gebiete des Dramas".[3]) Die über diese Frage geäusserten Meinungen anderer Forscher wie Amicis' (1882), Stoppato's (1887) und Caravelli's (1889) werden von d'Ancona (*Orig.* 2. Aufl. I, 60 f.) angeführt.

Sehr richtig bemerkt Schack, es sei misslich, „hierauf bestimmte Antwort zu geben"[4]). Jedoch dürfte die Ansicht derjenigen den Vorzug verdienen, die einem, wenn auch losen Zusammenhange des alten *Mimus* und der mittelalterlichen Stegreifspiele das Wort reden, da auch, wie Gaspary[5]) treffend ausführt, innere Gründe dafür sprechen, so die Verwendung des Dialekts, die beiden Theatern gemeinsam ist, sowie auch die possenhaften Bedienten, die Vereinigung von Dichter und Darsteller in einer Person, endlich das Wiederkehren derselben Figur in verschiedenen Stücken. Dass es sich indes in dieser Frage bis jetzt nur um „Möglichkeiten" nicht um nachweisbare Thatsachen handelt, ergibt sich aus den weiteren Ausführungen d'Ancona's,[6]) Stiefel's,[7]) Creizenach's.[8])

[1]) *Geschichte des ausereuropäischen Dramas* III, 635.
[2]) *Grundriss der röm. Lit.* p. 404.
[3]) *Gesch. des n. Dramas* I, 1.
[4]) *Geschichte der dramat. Kunst* I, 32.
[5]) *Geschichte der ital. Lit.* II, 633.
[6]) *Origini del teatro it.* I, 60 f.
[7]) *Z. f. rom. Philol.* 1893. XVII, 584.
[8]) *Gesch. des n. Dramas* I, 386 f.

Unbegrenzt sind die Personen und Namen, welche beim Erscheinen der *Commedia dell' arte* die verschiedenen, naiven und erkünstelten Triebe des menschlichen Wesens in Typen darstellten und welche gewöhnlich in einige Haupttypen zusammengefasst werden: Polichinelle, der Capitan, Scaramouche, Arlequin, Briguelle, Pantalon und der Dottore. Jede Provinz wollte einen Vertreter haben. Bergamo gab den Arlequin und Brighella; Mailand: Beltrame und Scapin; Venedig: Pantalon und Zacometo; Neapel: Pulcinella, Scaramouche; Tartaglia: den Capitan etc. etc.[1])

So reich verzweigt diese Typen im allgemeinen waren, ebenso vielseitig waren sie im besonderen.

Die ersten *italienischen* Kapitäne stammen aus dem 15. Jahrh.[2]) Literarisch finden wir sie erst etwas später, nämlich zuerst in dem Spanier Giglio der *Ingannati* (1531), dann bei Pietro Aretino in dem Tinca der *Talanta*.[3]) In der 2. Hälfte des 16. Jahrh. erlangt er unter der Bezeichnung Spavento, gespielt von F. Andreini, einem Mitglied der Scala-Truppe, grosse Berühmtheit. Von nun ab erbt er sich fort bis in unser Jahrhundert herein. Gleichzeitig mit dem Spavento trat der Kapitän Cocodrillo auf, gespielt von einem Mitgliede der *Confidenti*, namens Fabrizio de Fornaris. Ebenfalls um dieselbe Zeit entstand der Capitano Rinoceronte und der Matamore.[4]) Etwas später kam der Kapitän Spezzafer. Der kalabrische Typus eines Kapitäns ist Giangurgolo — der grosse Schlund[5]) —, ein neapolitanischer Typus ist der Vappo,[6]) ein römischer Rogantino.[7]) Damit hatte man noch nicht

---

[1]) Sand, *Masques* I, 36 f.

[2]) Sand, l. c. I, 192.

[3]) Gaspary, l. c. II, 612.

[4]) Sand, l. c. I, 195 ff.

[5]) Sand, l. c. I, 201. Nach anderen ist *Giangurgolo* nichts anderes als ein ungeschliffener Lümmel, oder ein Bauer aus Calabrien. Siehe Flögel, *Gesch. d. Groteskek.* p. 49.

[6]) Sand, l. c. I, 202.

[7]) Sand, l. c. I, 203.

genug. Selbst aus dem Liebhaber der *Com. d. a.* bildete sich, wenn auch erst mit Beginn des 18. Jahrh., eine Art Kapitän heraus. Der ehemalige „schöne Leander" tritt ganz in die Fusstapfen des Pyrgopolinices: *«Il semblerait»*, sagt Sand, *«à voir ce personnage arpenter le théâtre comme ferait un coq, en se paranant, la tête perdue dans sa collerette, l'épée au flanc, la pointe en l'air, crevant les yeux de ses voisins ou s'embarrassant dans les jambes de son valet, que ce n'est pas là un amoureux, mais une sorte de matamore.»* [1]) Eine weitere Ausbildung erfuhr der miles in dem Scaramouche-petit-bataillеur. Dieser Typus war ursprünglich von dem Kapitän unabhängig, doch hatte er immer schon den Charakter eines Prahlers und Feiglings. Später ersetzte er völlig den Kapitän. Der berühmteste aller Scaramouches war Tiberio Fiurelli, der um die Mitte des 17. Jahrh. in Paris auftrat, wo er die Bewunderung des jungen Molière erregte und vielleicht sogar auf seinen Lebensberuf bestimmend einwirkte. [2]) Auch die Typen des Pasquariello und des Crispin haben viel mit dem Kapitän gemeinsam. Namentlich zeichnet sich auch der letztere durch einen langen Degen sowie durch grosse Prahlsucht und Feigheit aus. Ferner ist Brighella, der als Stammvater der schurkischen Diener Molière's für uns besonderes Interesse hat, dem Kapitän ähnlich, indem er ein Prahlhans und Grossmaul gegenüber den Greisen und Feiglingen ist, dem Mutigen aber nicht Stand hält. Im übrigen aber scheint er nicht so gutmütiger Natur zu sein wie der Kapitän. [3]) Auch Coviello erinnert durch sein Auftreten an den miles. Er ist ein dummer Prahler und ist auch äusserlich mit dem Spezifikum der Kapitäne, dem Degengehänge und Schwerte, gekennzeichnet. [4]) Diese häufige Verwendung des Capitan beweist, wie sehr er beim Publikum beliebt war. Er war aber auch eine Figur des Lebens im 16. Jahrh., „wo der Kriegsdienst keine Pflicht, sondern ein

[1]) Sand, l. c. I, 347.
[2]) Sand, l. c. II, 257, 266.
[3]) Sand, l. c. II, 206.
[4]) Sand, l. c. II, 289

Beruf war, der Soldat oft unblutige Schlachten schlug und seinen Mut gegen den waffenlosen Bürger zeigte.“ [1])

Ist schon der wirkliche italienische Soldat ein in jeder Beziehung würdiger Nachkomme des griechischen und römischen Mietlings, so sind auch die auf der Bühne verspotteten Züge des italienischen *Capitano* im allgemeinen dieselben, die wir schon bei Plautus und Terenz sehen, nur noch bizarrer und verzerrter.

Seine Prahlsucht äussert sich z. B. in folgender Weise: Im Laufe einer einzigen Nacht macht er mindestens 200 Mädchen schwanger. Bei seiner Geburt nahm die Natur das Gold des ersten Zeitalters, das Silber des zweiten, das Erz des dritten, und das Eisen des vierten, und damit hat sie dann seinen Kopf aus Gold gemacht, den Körper aus Silber, die Beine aus Erz und die Arme aus Eisen; daher seine Fertigkeit in der Führung der Waffen. Sein Schwert hat Vulcan geschmiedet, dann hat er es der Vorsehung gegeben, welche es dem Xerxes gab; von Xerxes ging es auf Cyrus über, dann auf Darius, Alexander, Romulus, Tarquinius, auf den römischen Senat, auf Cäsar und endlich auf ihn.

Natürlich hat er schon unzählige Armeen in die Flucht geschlagen.

Unter solchen und ähnlichen Rodomontaden erscheint der *Capitano* der *Comm. d. a.* Da nun diese *Comm. d. a.* neben dem Altertum der Urquell ist, aus dem die französischen Komödiendichter der Renaissance zum grössten Teil geschöpft haben, so ist sie als das Bindeglied anzusehen, das den antiken miles mit dem Kapitän der französischen Komödie verbindet. Gleichzeitig haben aber auch Plautus und Terenz direkt auf die Behandlung des miles in Frankreich eingewirkt. Es wird sich empfehlen, den miles zunächst in seiner französisch nationalen Entwicklung zu verfolgen.

---

[1]) Gaspary, l. c. II, 612.

2. Der Miles im französischen Drama des Mittelalters.

Der französische *Capitaine* entstammt, wie soeben angedeutet wurde, nicht ausschliesslich der antiken Überlieferung und der *Comm. dell' arte*; auch im nationalen Drama der Franzosen ist er begründet.

Zwar befassen sich schon die mittelalterlichen Bearbeitungen lateinischer Stoffe mit einem *Thraso* oder *Miles gloriosus*, aus welchen Titeln man auch auf das Vorhandensein des bramarbasierenden Soldaten schliessen möchte. Aber diese beiden Stücke, die im 12. Jahrh. geschrieben wurden, und deren Verfasser nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden können, haben mit dem Altertum nur wenig, mit dem miles nichts gemein. Denn wenn auch im erstgenannten Stücke ein einfältiger Kriegsmann auf die Bühne gebracht wird, und wenn demselben auch, wie Cloetta[1]) bemerkt, irgend eine mehr oder weniger getreue Prosabearbeitung eines alten Komödienstoffes vorlag, so darf doch nicht an Plautus gedacht werden. Das zweite, in welchem die Handlung nach Rom verlegt ist, hat mit dem plautinischen Stücke nur den Titel gemein; ja nicht einmal dieser braucht von Plautus zu kommen, sondern kann, wie Cloetta (l. c. I, 82) ganz richtig hervorgehoben hat, sehr wohl auch dem Prologe zum *Eunuchus* entstammen.

Einzelne der dem miles eigenen Charakterzüge treten uns in dem Schäfer Robin entgegen, einer Possenfigur[2]), welche in der ältesten „komischen Oper“[3]), nämlich in dem *Jeu de Robin*, einem melodramatischen Schäferspiele Adam de la Halle's[4]) eine ziemlich klägliche Rolle spielt. Er

[1]) *Beiträge* I, 75; Reinhardstöttner. *Plautus.* p. 613 bis 616.

[2]) Siehe Fritzsche, *Molière-Studien,* p. 121.

[3]) So nennt Ambros (*Gesch. der Musik,* p. 295.) jenes Schäferspiel.

[4]) Über A. d. l. H. siehe Stengel. in der *Franco-Gallia* VI, 209 f.; Julleville, *La Comédie* p. 27 ff.; Julleville, *Répertoire*, No. 1 bis 3; Monmerqué, *Th. fr. du m. âge*, Paris. 1839. 8°; Clédat, in der *Rev. d. philol. fr. et prov.* IX, 4; Bahlsen, Über *A. d. l. Halle's Dramen etc. Marburg.* 1885. 8°; Bédier. in d. *Rev. d. 2 Mondes* 1890. 15. Juni,

wird geohrfeigt und verdankt es nur der Standhaftigkeit seiner Geliebten, dass er dem gewöhnlichen Schicksale des miles, der Geliebten nachsehen zu müssen, entgeht; trotzdem aber versteigt er sich, sobald die Luft rein ist, zu schweren Drohungen:

Robins:

«Diex! con je seroie jà preus
Se li chevaliers revenoit!»

Marions:

«Voirement, Robin, que che doit
Que tu ne sès par quel engien
Je m'escapai.»

Robins:

«Je le sai bien.
Nous véismes tout ton couvin.»

«Demandes Baudon, men cousin,
Et Gautier, quant t'en vi partir,
S'il orent en moi que tenir:
Trois fois leur escapai tous,»

worauf Gaultier ihn mit feinem Spotte beruhigt:

«Robin, tu ies trop corageus;
Mais quant li cose est bien alée,
De legier doit estre ouvliée,
Ne nus ne doit point le reprendre.» [1])

p. 869—897, bringt eine Analyse der beiden Stücke *Adam's de la Halle;* Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas* I. 395 ff.; Rambeau. *Die dem A. d. l. H. zug. Dramen. Marburg.* 1886; Rambeau, in den *John Hopkins University Circulars.* 1896, XV. June. (Dieser Artikel bringt eine sehr willkommene Zusammenstellung der auf *Adam de la Halle* sich beziehenden, literarischen Untersuchungen). Unerreichbar blieb dem Verfasser leider die letzte, soeben erschienene Ausgabe des *Jeu de Robin et Marion* von E. Langlois. Par. 1896. 8° (vgl. Rev. crit. 1896. No. 20; Rom. 1896. XXV, 351).

[1]) Coussemaker, *Œuvr. de Adam de la Halle,* p. 380.

Doch ist diese Probe aus weltlichen Dramen, wenigstens aus dieser frühen Zeit, vereinzelt.

Wie im englischen Drama, so mögen wohl auch bereits in den französischen Mysterien die nationalen Anfänge des miles liegen und dort in Personen wie Herodes, Pilatus etc. verkörpert sein.

Ist ja doch der prahlerische Charakter dieser Persönlichkeiten, verbunden mit feiger Gesinnung, schon in der Geschichte begründet. Um so näher liegt es, dass die geistlich-didaktische Richtung der Mysterien diese Eigenschaften aufgriff und übertrieben darstellte, um so die Träger derselben desto wirksamer zu verspotten. Ganz bestimmt aber dürfen wir in dem Satanas der Mysterien eine Person erkennen, die zum grossen Teile in dem Fahrwasser des nachmaligen Kapitäns segelt. „Gerade die Teufel waren bei dem Volke sehr beliebt auf der Bühne wegen ihrer abscheulichen Gestalt, Schwänze, Hörner, Reden und Geberden; denn sie stellten die lustigen Personen oder den Hanswurst vor.“ [1])

Diese Behauptung Flögel's ist noch dahin zu ergänzen, dass, wie bereits Julleville [2]) bemerkt hat, die Teufel in den meisten Fällen auch die Geprellten waren. «*Le diable est donc quelquefois sérieux dans les mystères. . . . Mais plus souvent le diable est burlesque et ridicule, maltraité et berné par tous, par Dieu, par les hommes, et même par ses camarades.*»

Petit de Julleville hat bereits eine grosse Anzahl von Beispielen zusammengestellt, welche zeigen, dass der Satanas in dieser Richtung dem Volke zum Gespötte dienen musste. [3])

Aber auch den Bramarbas finden wir unter den Teufeln vertreten. So z. B. im *Saint Christophe*. Ein Riese, namens Reproche, der nur dem allermächtigsten Herrscher dienen will, sucht den Teufel auf. Als er ihn getroffen, prahlt dieser ganz im Tone des Kapitäns: [4])

---

[1]) Flögel, *Gesch. d. Groteskk.*, p. 92.
[2]) Julleville, *Hist. d. th.*, I, 272 f.
[3]) l. c. II, 229, 248, 320, 335. 471, 487, 537.
[4]) l c. II, 602.

« Si tu le quiers, tu l'as trouvé.
Et affin que mieulx tu entendes
Je suis celuy que tu demandes,
Qui ay puissance de deffaire
Tout ce qui me vient au contraire.
Je fais les guerres assembler,
Fouldre choir, et terre trembler,
Je destruis par mortelle guerre
Citez et villes sur la terre.
Les roys qui sont de moy hays,
Je les chasse de leur pays.
Il n'a roy si puissant du monde,
Que je n'abisme et ne confonde.
La dignité de ma couronne
Toutes les terres environne.
J'ay de soubdoyers grant puissance
Et innumerable finance
Pour recompenser mes amis.
Et, si veux, par moy seras mis
Incontinent roy ou regent
De ton pays et de ta gent;
Ou si tu quiers chasteau ou ville
Je t'en donneray plus de mille.
Si tu veulx rien, si le demande,
Car est ma puissance si grande
Qu'on ne la pourroit estimer.»

Was für eine Wirkung mussten diese bombastischen Worte hervorbringen, wenn der Teufel gleich darauf vor einem Kruzifix die Flucht ergriff!

So zeigen sich schon im Satan einige der charakteristischen Merkmale des *Capitaine*, seine Prahlsucht und seine Brutalität; zugleich wird er auch immer auf Kosten der lachenden Zuhörer geprellt.

Doch nicht bloss in der Person des Satans wollte man die genannten Eigenschaften geisseln. Man brachte auch wirkliche Soldaten auf die Bühne, um sie zu verspotten und lächerlich zu machen. Der Glorienschein, welcher das Ritter-

tum in früheren Jahrhunderten umwob, war bereits geschwunden. Schon in der Erzählung von *Flore et Blancheflor* ist die Umwandlung des Ritters in einen „armseligen, unstät umherschweifenden Abenteuerer" vollzogen. Seit dieser Zeit ist er immer tiefer gesunken: «*Il fait place au gendarme, au routier, au truand pillard, ivrogne, débauché, vantard, plus hardi à forcer un poulailler qu'une citadelle.*» [1])

So wird uns der Soldat schon in der Farce *Vie de Saint Fiacre* geschildert. Er zeichnet sich durch grobe Brutalität aus. [2]) In dem Mysterium *Judith* erscheinen zwei Soldaten der Armee des Holophernes: *Granchevuyde* und *Turelututu*, welche den *soudard fanfaron* personnifizieren, und sich gegenseitig in Feigheit, Schmarotzertum und groben Scherzen überbieten. [3])

Überhaupt werden die Soldaten als Mordbrenner und Wüstlinge ersten Ranges hingestellt. «*Les gens de guerre ne sont ni humains ni modérés, dans l'échauffement du combat, et même après la victoire on pille, on massacre, on attente à l'honneur des femmes.*» [4])

Es ist zwar, wie es scheint, seltener der Fall, dass sie auch in der Eisenfresserei und dem Säbelgerassel besonders hervorragten, aber unvertreten blieb diese Eigenschaft nicht, wie schon weiter oben gezeigt worden ist. In dem Mysterium *L'empereur Julien et Libanius* wird der Kaiser als eine Art *Matamore* dargestellt:

«*Seigneurs, entendez ma raison;*
J'ay bien de vous dire achoison:
Traiez vous ça, non pas arriere.
Puisque je suis vostre emperiere,
Vous devez chascun regarder
A m'onneur accroistre et garder.» [5])

---

[1]) Lenient, *La Satire en France*, p. 357.
[2]) Fournier, *Le th. fr. av. la Renaiss.*, p. 18 ff., 28 ff.
[3]) Julleville. *Hist. d. th. en Fr.*, II, 373.
[4]) id. ibd. I, 132.
[5]) id. ibd. II, 254.

Später, als das Theater schon einen mehr profanen Charakter trug, und in vielen Fällen nur dazu diente, die von geistlichen und weltlichen Würdenträgern ausgehenden Übergriffe zu geisseln, boten diese eine ähnliche günstige Gelegenheit zur Verhöhnung. So finden wir in einer am Faschings-Dienstag des Jahres 1511, bzw. 1512 (neuer Stil)[1]) aufgeführten und den Titel *L'homme obstiné* tragenden Moralité den Papst selbst, nämlich Julius II., als *miles gloriosus* verspottet.[2]) Auf der einen Seite beklagen *Peuple-Français* und *Peuple-Italique* ihre Leiden, auf der andern feiern *Simonie-Hypocrisie* ihre eigenen Laster. Wie ein wirklicher *Matamore*, mit feurigem Blick, feuerroten Wangen, langem Bart, tritt *L'homme obstiné* auf und schreit mit Donnerstimme: «*Regardez-moy, je suis l'Homme obstiné.*»[3]) Er erzählt, wie er es liebt, die Könige ein- und abzusetzen, Himmel, Erde und Unterwelt zu trotzen, gut zu essen und zu trinken.

Aber bei der Ankunft der *Pugnition-Divine*, welche die Verstockten mit dem ewigen Feuer bedroht, und beim Anblick der *Démérites-Communes*, in welchen wie in einem Spiegel ein Jeder seine Sünden erkennen kann, bekehren sich alle, ausgenommen *L'homme obstiné*, der in seiner Unbussfertigkeit verharrt, so dass man ihn endlich mit Gewalt zurückzubringen beschliesst.

Wenn in dieser Moralität die Prahlsucht in erster Linie gegeisselt wird, so finden wir in einigen Farcen auch andere Charakterzüge des *miles* wieder. In der *Farce du Franc Archier de Baignollet*, welche mit Unrecht dem Dichter Villon zugeschrieben worden ist,[4]) und aus dem Jahre 1468 stammt, treffen wir eine Figur, die unverkennbar einige Züge des *miles* an sich hat.

Gleich beim Erscheinen spricht der Held von seiner Kampfbegier und berichtet uns seine Heldenthaten. So z. B.:

---

[1]) Julleville, *Les comédiens*, p. 165; id. *Répertoire*, p. 222; Birch-Hirschfeld, Gesch. d. fr. Litt. 1889. I, 52 ff.

[2]) Sainte-Beuve, *Tableau historique*, I, 257.

[3]) Lenient, *La Satire* etc., p. 393.

[4]) *Anc. th.* II. 326—337; Julleville, *La comédie* p. 262 ff.; Julleville, *Les comédiens*, p. 289; id. *Le Théâtre en France* [1893], p. 67.

«*Mais je luy trenchay une jambe*
D'ung revers, jusques à la hanche.» (S. 330.)

Sobald er aber einer Vogelscheuche ansichtig wird, verliert er allen Mut. Er ersucht das Gespenst höflichst, sich einen andern zum Zweikampf auszusuchen:

«*Vous ne sçavez pas que vous faictes!*
Je suis Breton, se vous l'estes.
Vive sainct Denis ou sainct Yve,
Il ne m'en chault, mais que je vive.» (S. 332.)

Da dasselbe nichts erwidert, hält er sich für verloren, bereitet sich zum Tode vor, setzt seine Grabschrift auf, und beichtet seinem Gotte. Er geht die 10 Gebote durch, kann es aber beim 5. Gebote „Du sollst nicht töten", nicht unterlassen, das Gespenst darauf aufmerksam zu machen:

«*Helas! monseigneur l'arbalestrier,*
Gardez bien ce commandement.
Quant est à moy, par mon serment,
Meurtre ne fis onc (ques) qu'en poullaille.»
(S. 335 f.)

Endlich fällt die Vogelscheuche um, er will ihr aufhelfen und jetzt erst merkt er seine Täuschung. Nun schwillt ihm der Kamm aufs neue:

«*Sainct Jehan, vous sercz batu,*
Tout au travers, de ceste espée.» (S. 337.)

Wir haben in dieser Farce das Bild eines miles, wie es vollendeter nicht gezeichnet werden kann. Zuerst das unerhörte Prahlen mit seinen Heldenthaten, hierauf das feige Benehmen in der vermeintlichen Gefahr, wodurch auch noch seine Dummheit trefflich illustriert wird, und endlich das Wachsen des Mutes nach Beseitigung der Gefahr.

Wir sehen also, dass in den Farcen schon manche Charakterzüge für den Typus des prahlerischen Soldaten vor-

handen sind.[1]) So zeigt uns auch die *Farce Nouvelle de Colin, Filz de Thevot le Maire* (1542) einen miles.[2]) *Colin* befindet sich im Kriege und sein Vater ist überzeugt, dass er die herrlichsten Thaten vollbringen wird:

«*Car il est fier comme ung lyon.*
Jamais ne fut tel champion
Ne plus vaillant homme de guerre,
Pour tost s'en retourner grant erre.» (S. 389.)

Einen wunderlichen Kontrast zu diesen Worten bildet die Scene, in welcher *Colin* von einem alten Weibe ins Gesicht geschlagen wird, was er sich ganz ruhig gefallen lässt.[3]) Er läuft sogar davon, um ihren Verfolgungen zu entgehen. Trotzdem sagt er von sich: «*J'ay esté vaillant, Dieu mercy*» (S. 398), weil er einen Mann gefangen hat, anscheinend einen Türken, der aber, wie sich später herausstellt, nur ein harmloser Pilger ist. Seinen Vater ersucht er, mit zu gehen, damit er ihm seinen Gefangenen zeige, denn:

«*Il porte ung grant baston ferré.*
Par Nostre-Dame, je le crains». (S. 398.)

Die Farce des *Franc Archier de Baignollet* hatte einen so grossen Erfolg, dass viele Nachahmungen erschienen, und man förmlich von einem Cyklus von *Franc-Archers*-Stücken sprechen kann. In erster Linie steht die soeben erwähnte Farce von *Colin*. Ebenso ist von dem genannten Stücke inspiriert die *Farce nouvelle à quatre personnages, c'est à sçavoir: l'Avantureux et Guermouset, Guignot et Rignot* (ungefähr um 1521 verfasst).[4]) Ein anderes in diesen Kreis gehörendes Stück, von dem wir aber nur den Titel haben, ist *Le Pionnier de Sœurdres.*[5])

[1]) Vgl. auch Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas*, I, 451.

[2]) *Anc. th. fr.* II, 388—405; Julleville, *La comédie* p. 260 ff.; id. *Répertoire* p. 121.

[3]) So wird Watkyn von Weibern geprügelt; auch Ralph Roister Doister.

[4]) Picot et Nyrop, *Nouv. Rec.* p. XXIV; Julleville. *La comédie* p. 258 ff.; id. *Répertoire* etc. p. 110 ff.

[5]) Picot et Nyrop, *Nouv. Rec.* p. XXIII.

Hierher gehört auch ein Monolog, der wahrscheinlich in Angers während des Karnevals 1524 vorgetragen wurde, und betitelt ist: *Le Franc Archier de Cherré.* Er steht dem Original nicht viel nach. [1])

Diese Verbreitung der *Franc-Archers*-Mono- und Dialoge hat ihren Grund nicht nur in der allgemeinen Anziehungskraft des mit ätzendem Spotte übergossenen Stoffes, sondern zum grossen Teile auch in den damaligen Verhältnissen. Die *Franc-Archers* — eine Art Bürgermiliz, die sich grösstenteils aus dem durch die beständigen Kriege an den Ruin gebrachten und so zu einem militärischen, weil einträglicheren Berufe gedrängten Bauernstande rekrutierte [2]) — wurden im Jahre 1448 in das Leben gerufen. Zuerst erwiesen sie auch Frankreich grosse Dienste. Sie mussten sich in der Handhabung der Waffen jeden Sonntag üben, über die Sicherheit der Städte und Dörfer wachen, und beim ersten Aufruf zu den Fahnen des Königs eilen. [3]) Jedoch allmählich verloren sie ihr Ansehen, da sie den Angriffen der kriegsgeübten Soldaten nicht gewachsen waren, in der Plünderung des armen Volkes aber um so mehr Roheit bewiesen. Nachdem sie daher von Ludwig XI. im Jahre 1480 abgeschafft worden waren, verfielen sie den Angriffen der Satire. Obgleich ohne Zweifel stark übertrieben, so mag doch die Grabschrift des *Baignollet* viel Wahres enthalten haben:

«Cy gist Perrenet, le franc archier,
Qui cy mourut sans desmarcher,
Car de fuyr n'eut oncques espace;
Lequel Dieu, par sa sainte grace,
Mette ès cieulx, avec les ames
Des francs archiers et des gendarmes,
Arrière des arbalestriers.
Je les hay tous; ils sont meurdriers.

---

[1]) Picot et Nyrop. l. c. p. XXII.
[2]) Lenient. *La Satire* p. 357.
[3]) id. ibd. p. 358.

Je les congnois bien de pieça.
Et mourut l'an qu'il trespassa.» [1])

Wir sehen also, dass der miles mit all seinen lächerlichen Eigentümlichkeiten beim französischen Theaterpublikum, dessen Urteilsfähigkeit in ästhetischen Fragen zu jener Zeit auf einer noch sehr niedrigen Stufe stand, eine beliebte Bühnenfigur war. Auch können wir mit Bestimmtheit annehmen, dass die Basochiens recht häufig die Gelegenheit wahrnahmen, ein gefülltes Haus damit zu erzielen. Darum erscheint noch in vielen Farcen eine Figur, die dem Kapitän, wenn auch nicht äusserlich, doch in den Grundzügen sehr ähnelt. In der Farce *Marchebeau* treten zwei Waffenbrüder auf: *Marchebeau* und *Galopin.* [2]) Es sind das zwei Abenteuerer von der Art des *Baignollet.* Sie rühmen sich ihrer Künste, namentlich der Liebesabenteuer, die sie ausgeführt haben. Ganz nach Art des plautinischen Mauerstürmers prahlen sie mit ihrer Schönheit und Stärke. *Marchebeau* sagt:

«Puys chascun qui nous voyt enqueste:
Mais qui est ce sieur sy honneste.» [3])
. . . . . .
«Je suys fort comme un Arcules.»
Galop. *«Et moy vaillant comme Achiles.»* [4])

Schliesslich richten sie trotz all ihrer Schönheit und Kraft nichts bei der Geliebten *Convoytise* aus, die ihnen mit folgenden Worten den Korb gibt:

«S'on avoyt la force Hercules,
La beaulté d'Absalon le gent,
Avec la valeur Achiles,
Amour ne faict rien sans argent.» [5])

---

[1]) *Anc. Th.* II. 333; V. 241—50.
[2]) Fournier, *Le th. fr. av. la Ren.* p. 36 ff.
[3]) id. ibd. p. 38.
[4]) id. ibd. p. 38.
[5]) id. ibd. p. 42.

In der Farce *Messieurs de Mallepaye et de Baillevant* [1]) haben wir ein ganz ähnliches Beispiel von Eitelkeit.

Mallep. «*Ne suis-je pas beau personnaige?*»
Baillev. «*J'ay train de seigneur.*» [2])

Viel enger noch an den plautinischen miles, ohne aber von ihm inspiriert zu sein, schliesst sich der *Gaudisseur* an in der *Farce joyeuse, très-bonne, à deux personnages Du Gaudisseur.* [3])

Er ist ein Meister in allen Dingen; im Fechten getraut er sich, es mit jedem Gegner aufzunehmen, im Kriege wirft er einfach alles zur Erde, was sich ihm in den Weg stellt, wie der Metzger das Kalb. Im Singen und Tanzen ist er ebenfalls sehr geschickt. Dieses Prahlen mit geistigen Eigenschaften erinnert sehr an den *Thraso* des Terenz, der sich seines beissenden Witzes rühmt. In allen Weltteilen ist er bekannt, die unglaublichsten Abenteuer hat er bestanden, an dem Hofe der reichen Leute wird er zur Tafel geladen und wie ein König bedient. Auch ist dem miles ein Diener beigegeben, der nach Art Palaestrios uns kund thut, dass sein Herr ein Meister im Essen und Trinken sei und uns aufklärt, wie man die Renommagen seines Herrn auffassen müsse:

«*J'apperçoy bien, par mon serment,*
Que trestout son faict ne vault neant,
Sinon à dire motz, de querelle.» [4])

Weitere Beweise dafür, dass die mittelalterlichen, französischen Farcen schon manche Charakterzüge für den Typus des prahlerischen Soldaten bieten, sind, wie bereits p. 24 angedeutet worden ist, von Creizenach angeführt worden. [5])

Aus diesen wenigen Proben ersehen wir, dass der Cha-

[1]) id. ibd. p. 113 ff.
[2]) id. ibd. p. 115.
[3]) Viollet le Duc, *Anc. th.* II, 292—302; Toldo, *Figaro* p. 103.
[4]) Viollet le Duc, *Anc. th.* II, 301.
[5]) *Geschichte des neueren Dramas* I, 451 f.

rakter des dummen, feigen Prahlers auf der französischen Bühne schon bekannt war, bevor man noch begann, die reichen Schätze der lateinischen Lustspieldichter Plautus und Terenz, sowie der burlesken Schwänke der *Commedia dell'arte* sich anzueignen. Trotzdem die alte Farce und die Komödie der Renaissance im wesentlichen wenig verschieden sind, vielmehr der Übergang von der einen zur andern nur als ein natürlicher Fortschritt bezeichnet werden kann,[1]) so ist doch der Typus des miles, wie wir im nachfolgenden sehen werden, nicht in gesunder und natürlicher Weise auf der gegebenen nationalen Basis vervollkommnet worden, ebensowenig wie im englischen Drama, wo auch im entscheidenden Augenblicke das klassische Altertum eingreift: *Thersites*, *Ralph Roister Doister*; Lyly (*Sir Thopas*), Peele (*Huanebango*), der unbekannte Verfasser von *Soliman and Perseda* (*Basilisco*). — Nach Shakespere sind besonders Ben Jonson und Beaumont und Fletcher genaue Kenner des klassischen Altertums.

Unter dem einseitigen Einflusse der Commedia dell' arte,[2]) die ihn nur in einer sogenannten stehenden Rolle kannte, blieb er auch in Frankreich über ein volles Jahrhundert zu schablonenhafter Einzwängung verdammt, die jedweden Versuch zur Individualisierung von vornherein ausschloss.

---

[1]) Sainte-Beuve, l. c. p. 262.

[2]) Nachträglich sei hier zu dem oben p. 13 ff. Gesagten noch die Bemerkung angefügt, dass auch Benedetti in seiner mir erst während des Druckes bekannt gewordenen, aber in hohem Grade oberflächlichen, von groben Fehlern strotzenden Schrift (Vgl. Literaturbl. 1882. p. 26 ff.) über den Zusammenhang der *commedia dell' arte* mit den Atellanen gehandelt hat.

Der Miles gloriosus in der französischen Komödie von Beginn der Renaissance bis zu Molière.

I. Der Miles im allgemeinen.

A. Fremde Einflüsse.

a) Klassischer Einfluss.

Das 16. Jahrhundert sieht das Theater des französischen Mittelalters enden und das moderne beginnen.[1]) Die Mysterien, Moralitäten, Sottien und Farcen verschwinden, um der Tragödie und Komödie Platz zu machen. In Frankreich entsteht und entwickelt sich das neue Theater unter dem doppelten Einflusse des klassischen Altertums, das mit seinen literarischen Schätzen so lange im Winterschlafe gelegen hatte, und der italienischen Literatur, die selbst wieder aus diesem Studium der lateinischen und griechischen Klassiker hervorgegangen war.

Diese Wiedergeburt des Klassizismus ist natürlich nicht plötzlich aus dem Boden herausgewachsen. Langsam und ganz allmählich war sie schon seit geraumer Zeit vorbereitet worden, ehe sie sich zu voller Blüte entfaltete. Anfänglich war freilich der Geschmack an den erhabenen Schätzen der

[1]) Das Folgende beruht zum Teil auf Darmesteter, *Le seizième siècle en France*. p. 176 ff.: Voigt, *Wiederbelebung des klass. Altertums*, II, 330 ff.: Creizenach. *Die ersten dramatischen Versuche der Humanisten*, in des Verfassers gross angelegter *Geschichte des neueren Dramas*, I. 485 ff.

Alten von recht einfacher und rein äusserlicher Natur. Der französische Hof, der ja zu jeder Zeit sein Steckenpferd hatte, huldigte in diesem Anfangsstadium der Mode des Bücherluxus. Johann der Gute fing schon damit an; Karl V. und sein Bruder, der Herzog von Anjou, der Herzog von Burgund und der Herzog von Berry teilten diese Liebhaberei und hatten Büchersammlungen, in denen die Klassiker nicht fehlten. So fand der Geschmack für das Altertum in der Form von Prachtwerken und Bilderbüchern seinen Eingang bei Hof und das blieb doch nicht ohne weitere Folgen.[1]) Auch die Pariser Universität gab dem klassischen Studium einen wirksamen Anstoss. Gegen das Ende des 14. Jahrhunderts wurden die Zöglinge der Kollegien mit Autoren wie Livius, Vergil, Ovid, Juvenal, Terentius etc. bekannt gemacht und nicht ganz oberflächlich.[2]) Leider schlummerte diese Bewegung infolge der politischen Schicksale des Landes, die das geistige Leben für lange Zeit hemmten, wieder ein und wurde erst im 16. Jahrhundert in vollerem Zuge wieder aufgenommen.[3])

Man sollte nun glauben, dass in der Hochrenaissance die Griechen in erster Linie als Vorbilder gegolten hätten. Hatte doch das französische Theater des Mittelalters eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem griechischen aufzuweisen.[4]) Das bunte Durcheinandermischen des Lächerlichen und Ernsten, des Schrecklichen und Komischen war beiden Theatern gemeinsam. Beide waren aus dem religiösen Kultus hervorgegangen. Beide wagten sich mit dem höchsten Freimute an die Staatsobrigkeiten heran, und liessen der ungebundenen Freiheit so sehr die Zügel schiessen, dass man gezwungen war, sie durch Gesetze und Verbote einzudämmen. In beiden Theatern finden wir allegorische Persönlichkeiten, und wiederum in beiden jene Gesellschaften, welche das Privilegium der Theatervorstellungen für sich beanspruchten, so in Frankreich

---

[1]) Voigt, *Wiederbelebung* II, 330 ff. (= 338 ff. d. 2. Aufl.).
[2]) id. ibd. II, 338 (= 345 d. 2. Aufl.).
[3]) id. ibd. II, 356 (= 359 d. 2. Aufl.).
[4]) Egger, *L'Hellénisme en France*, II, 1 ff.

die *Confrérie*, die *Basochiens* etc., und in Griechenland die τεχνῖται Διονυσιακοί, d. h. die Artisten, die sich unter den Schutz ihres Führers Dionys stellen: „Οἱ περὶ τὸν καθηγεμόνα Διόνυσον τεχνῖται.“ [1])

Sonderbarer Weise trug aber das Wiedererwachen des Hellenismus in Frankreich nur wenig zur Erziehung der komischen Dichter in Frankreich bei. „Die Komödie des Aristophanes ist zu athenisch und zu antik, um auf das Theater der Franzosen überzugehen; sie konnte das Genie eines komischen Dichters begeistern, aber keine Schule machen.“ [2]) Dazu kommt noch, dass vom ganzen Repertoire der Griechen nichts übrig war, als die 11 Stücke des Aristophanes, und dass die Interpretation eines griechischen Classikers sprachliche Schwierigkeiten bot, die selbst für die Hellenisten keine geringen waren. So blieb man also auch im modernen Theater dem mittelalterlichen Sprüchworte treu: *Graecum est, non legitur.*[3]) Soweit also das Altertum in seinem Einflusse auf die französische Komödie in Betracht kommt, ist dabei nur die Einwirkung der Römer, speziell des Plautus und des Terenz gemeint.[4]) Im übrigen schloss sich die Komödie gemäss ihrer volkstümlichen Natur überhaupt nicht so eng an das Altertum an; es konnte daher das Antike nicht von solcher Nachwirkung sein wie in der Tragödie, indem einerseits die alte Farce des Mittelalters zu tief wurzelte, um gänzlich abgestreift zu werden, andererseits aber auch der Einfluss des schon modernisierten italienischen Theaters ein so nachhaltiger war, dass man sich demselben unmöglich ganz entziehen konnte. In den am 16. Februar 1560 ausgeführten *Esbahis* von *Jacques Grévin* [5]) sehen wir einen Italiener, namens *Panthaleoné*, der schon, bevor er auftritt, von seinem Diener als Maulheld gekennzeichnet wird:

---

[1]) Egger, *Mémoires*, p. 415.
[2]) Egger, *l'Hellénisme*, II, 16.
[3]) Chassang, *Essais* etc. p. 3.
[4]) Creizenach. l. c. I, 572 ff.
[5]) *Anc. th. fr.* IV, 223–333.

«Voyez-moi ce brave Messerre!
Il luy semble à voir que la terre
N'est pas digne de le porter.
Vous le verrez tantost vanter,
Tantost clerver ses beaux faicts,
Et conter ceux qu'il a deffaicts
A la prise d'un poulaillier,
Et comme il scait bien batailler
Quand il fault rompre un huys ouvert
Ou bien un pasté descouvert
Pour y plonger ses mains dedans». (II, 3, S. 260 f.)

Bei seinem Auftreten charakterisiert er sich auch als Prahlhans:

«J'ay donné
Mille coups d'estoc et de taille
Au plus espais d'une bataille». (V, 1, S. 314.)

An Mut gebricht es ihm eben so sehr wie seinem Ahnen bei Plautus; er lässt sich durch die resolute Sprache seines Dieners einschüchtern und nur mit knapper Not entgeht er den Prügeln (V, 1).

Dass Grévin in der Zeichnung des *Panthaleon* der antike miles vorgeschwebt hat, ist kaum zu bezweifeln, um so weniger als er selbst als Ideal einer Komödie die Art des Aristophanes, Plautus und Terenz bezeichnet: « . . . *en telle pureté qu'anciennement Aristophane la baillait aux Grecs, Plaute et Térence aux Romains.*» [1])

Wenn *Panthaleon* Italiener ist, so ist das Zufall und keineswegs dem Einflusse der *Commedia dell' arte* zuzuschreiben; und wenn er manchmal fremde Sprachbrocken in seine Rede einflicht, so ist das wiederum nicht ein Ausfluss der italienischen Komödie, sondern ein nationales, schon in den Farcen verwendetes Moment. [2])

[1]) Vorrede zu den *Esbahis*.

[2]) In der *Farce joyeuse du Maistre Mimin* wirft Mimin, der auf dem Gymnasium so viel Latein gelernt hat, nur so um sich mit unverständlichen lateinischen Brocken:

Auch Remy Belleau[1]) steht unter dem Einflusse der Alten in der Zeichnung des *Capitaine Rodomont* in seiner 1564 aufgeführten *Reconnue*,[2]) wenn bei ihm auch eine etwas freiere und selbständigere Behandlung nicht zu verkennen ist. Auch sein Kapitän spricht gerne von Krieg und kriegerischen Thaten und vergisst dabei nicht, sich selbst in recht schönes Licht zu setzen. Tausendmal hat er schon die Waffen getragen. 36 Stunden hintereinander, ohne zu schlafen, hundertmal den Feind erzittern gemacht u. s. w. Eine spezifisch plautinische Eigentümlichkeit greift der Dichter auf, wenn der Kapitän von seinem Diener die Kriegsthaten wieder aufwärmen lassen will:

Cap. *Bernard!*
Bern. *Monsieur.*
Cap. *Approche-toy*
Bern. *Que voulez-vous*
Cap. *Vien ça: dy-moy*
Que te semble de l'entreprise?» [3]) (V, 1, S. 415).

Baïf, der wohl selber fühlte, dass ihm das Genie eines komischen Dichters versagt war, versuchte sich im Übersetzen

---

«*Ego non dirai*;
Franchoys on jamais parlare;
Car ego oubliaverunt.»

oder:

«*Ego non scia.*
Parus, merus. Raoul Machua,
Filla, douchetus poupinis,
Donnare a mariaris
Salvare compagnia.»

Fournier. *Le th. fr.* p. 317 f.

[1]) Lucas, *Hist.* III. 269.
[2]) *Anc. th. fr.* IV, 341—438.
[3]) Vgl. *Mil. gl.* V. 36—38:
Pyrg.: *Quid illuc quod dico?* Art.: *Ehem scio jam quid vis dicere: Factum herclest: memini fieri.*
Pyrg.: *Quid id est?* Art.: *Quid-quid est,*
Pyrg.: *Ecquid meministi?* Art.: *Memini centum in Cilicia* etc.

einiger Stücke von Plautus und Terenz, von denen nur zwei erhalten sind, nämlich *Le Brave*, eine ziemlich freie Paraphrase des plautinischen *Miles Gloriosus* und *l'Eunuque*, die getreue Übertragung des gleichnamigen Stückes von Terenz.[1]) Wenn ich diese Nachbildungen, die ja auf höheren literarischen Wert keinen Anspruch machen können, einer kurzen Besprechung unterziehe, so geschieht es deswegen, weil durch sie der Charakter des renommierenden *Capitaine* mit antiker Färbung beim französischen Volke erst recht bekannt wurde. Baïf's Komödien, die auf Wunsch und Befehl der Katharina von Medici entstanden sind, wurden ohne Zweifel aufgeführt.[2]) Und durch die günstige Aufnahme, welche der miles durch Baïf's Stück bei Hofe fand, — König Karl IX. zog den Verfasser sogar allen übrigen dramatischen Dichtern vor[3]) — wurde der Typus des Bramarbas gewissermassen sanktioniert.

Die Änderungen, welche Baïf in seinem *Brave*[4]) an dem plautinischen *miles gloriosus* vornahm, sind lediglich äusserer Natur, indem er die römischen Einrichtungen und Gebräuche besonders militärischer und religiöser Natur entweder durch neue, den damaligen Verhältnissen angepasste ersetzte, oder, wenn die Umstände dazu nicht gegeben waren, sie ganz wegliess. So verwandelte er *Ephesus* in *Orléans*, *Athen* in *Nantes* u. dergl. mehr.

Die von *Pyrgopolinices* im Skythensölduerlande, in Kappadokien etc. verrichteten Heldenthaten besteht unser *Taillebras* an den Inseln von Orcanet im Kampfe mit den Engländern oder auch mit Riesen.

---

[1]) Nagel in *Herrig's Archiv*, 1879. LXI, 53—124.

[2]) Nagel, l. c. p. 115: *Le Brave*, ebenfalls auf Wunsch der Katharina von Medici verfasst, wurde am Dienstag, den 28. Jan. 1567, im Hôtel de Guise zu Paris zum erstenmale öffentlich aufgeführt [vgl. Lucas. *Hist.* III. 269], «*pour demonstrance d'alegresse publique en la paix et tranquillité commune de tous princes et peuples cretiens avec ce royaume que Dieu veule confermer et perpetuer*», wie Baïf zur näheren Erklärung hinzufügt.

[3]) Baschet. *Les Comédiens italiens*, p. 48, Note.

[4]) Œuvres, III. 187—373.

Während der antike miles der Bruder des *Achilles* genannt wird, ist er hier ein *droict Roland*. *Le Brave*: «*Que te dirent-elles?*» (die Frauen), worauf *Gallepain* ihm erwidert:

«*Un droict Roland,*
A voir et sa taille et sa grace.» (I. 1.) [1])

An Schönheit übertrifft jener den Paris, *Taillebras* dünkt sich schön wie Amadis:

«*Il s'estime estre un Amadis*
En beauté: et qu'il n'y a femme
Dans tout Orleans, qu'il n'enflamme
De son amour.» (III. 1. S. 273.) [2])

Baïf hat alle Charakterzüge, die uns Plautus an dem miles zeigt, beibehalten. Wir lernen ihn kennen als den Grosssprecher, der nur mit Königen verkehrt, dessen Kinder 1000 Jahre alt werden, und von Jahrhundert zu Jahrhundert leben. Die ungeheuerlichsten Waffenthaten verrichtet er mit Leichtigkeit. So tötet er 1300 Menschen an einem Tage, und 500 hätte er mit einem einzigen Schwertstreiche in den Hades gesendet, wenn nicht sein Schwert stumpf geworden wäre. Wie *Pyrgopolinices*, ist *Taillebras* ein eingebildeter, eitler Geck, der von seiner Schönheit so sehr eingenommen ist, dass er glaubt, es müssten alle Weiber in ihn verliebt sein:

«*O le bel homme!*
(Me dict-elle) ô vray Dieu comme
Il est attrayant par les yeux!

---

[1]) *Le Brave* I, 1. p. 193. Vergl. Plautus: *Mil. gl.* I, 1, V. 60 u. 61. Artotrogus:

„*Rogitabant: hicine Achilles est? inquit mihi.*
Immo eius frater, inquam, est.“

[2]) Vgl. *Mil. gl.* III. 1; V. 777 78:

„*Atque Alexandri praestare praedicat formae suam*
Itaque omnis se ultro sectari in Epheso memorat mulieres.“

— So im *Ralph Roister Doister*, die Helden englischer Sage (*Guy of Warwick, Lancelot du Lake, Colbrand* etc.).

Que son visage est gracieux!
Cachant (chose que plus j'estime)
Sous douceur un cœur magnanime!
Mon Dieu, que ce long poil qu'il porte
Luy est bien seant en la sorte!
Certainement les amoureuses
D'un tel homme sont trop heureuses.»
(I, 1, S. 194.) [1])

Dieser Eigendünkel wird noch erhöht durch den scheinbaren Überdruss, den er an seiner Schönheit findet:

«C'est grand peine d'estre si beau». (I, 1, S. 194.) [2])

Er ist ein Wollüstling ersten Ranges, aber auch ein ebensolcher Tölpel:

«Le Capitaine Taillebras
Est si paillard, qu'il n'en est pas
Un plus au demeurant du monde»,
(III, 1, S. 273.) [3])

oder:

»Je sçay le naturel de l'homme,
Qui est de ne vaquer en somme
Sinon à toute paillardise:
Son cœur n'est en autre entreprise,
C'est le plus beau qu'il sçache faire».
(III, 1, S. 276.) [4])

[1]) Vgl. *Mil. gl.* I, 1; V. 63—65.

„Ergo mecastor pulcer est, inquit mihi,
Et liberalis: vide, caesaries quam decet.
Ne illae sunt fortunatae, quae cum isto cubant.“

[2]) Vgl. *Mil. gl.* V. 68:

„Nimiast miseria, nimis pulcrum esse hominem.“

[3]) Vgl. *Mil. gl.* 775—76:

Erus meus ita magnus moechus mulierumst, ut neminem
Fuisse atque neque futurum credo.

[4]) Vgl. *Mil. gl.* 801—2:

Ille-eius modist-cupiet miser,
Qui nisi adulterio studiosus rei nulli aliaest inprobus.

Wir hören ihn mit seinem Geldsacke protzen; er hat Berge von Gold, so dass selbst der Mont Cenis nicht so hoch ist (IV, 2, S. 310),[1]) aber alles dessen rühmt er sich nach seiner Anschauung nicht.

Endlich ist seine klägliche Feigheit im letzten Akte (Scene 6, S. 360 ff.) nicht zu übersehen, wo ihm die verdiente Züchtigung zu teil wird. Er wird durchgeprügelt und mit Ausdrücken nicht gerade schmeichelhafter Art belegt, wie «*monsieur le veau, gueu, poltron, truant, matou, ribaud*». Anspielend auf seine vermeintliche, unwiderstehliche Schönheit und Kraft sagt Paquette:

«*Sa beauté ce mal luy procure.*»
«*Gardez-le qu'ayons de sa race,*
S'il nous veut faire tant de grace.
Affin que voyons des enfans
De son cors qui vivent mille ans.» (V. 6. 362.)

Mit feinem Spotte wird er *le mignon cher* betitelt und *des dames le favory* genannt.

In seiner Herzensangst verspricht der *Capitaine* alles, was man von ihm verlangt, und wenn er sein Versprechen nicht halte

«*Que par tout estimé je sois*
Le plus méchant homme du monde.» (V, 6, 366.)

Schliesslich nehmen sie ihm noch die Abzeichen seines militärischen Ranges, Schwert, Mütze, Dolch etc., wofür er sich *humblement* bedankt (V, 6, 367).[2])

---

[1]) Vgl. *Mil. gl.* V. 1064.

[2]) Vgl. *Mil. gl.* V, V. 1413. wo er *Venerius nepotulus* genannt wird. Er schwört:

„*Per Jovem et Mavortem, me nociturum nemini,*
Quod ego hic hodie vapularim: iureque id factum arbitror.
1415 u. 1417.

Et si hinc non abeo intestatus, bene agitur pro noxia.

Und wenn er seinen Schwur nicht hält:

Bis in die kleinsten Einzelheiten hat sich Baïf in der Zeichnung des miles an das Original gehalten.

Mit derselben Genauigkeit kopiert er auch den miles des *Eunuchus.*[1]) Selbst den Namen behält er nach dem Helden *Thraso* des terenzischen Lustspiels. Er führt ihn gleich mit einer Prahlerei ein:

«Dieu m'a fait la grace
Qu'en quelque afaire que je face,
Lon me louë et m'en sçait on (sic!) gré» [2])

Seine Gesellschaft sind die Könige; die andern Höflinge sehen mit Neid auf ihn und suchen ihm zu schaden; er aber überschüttet sie mit beissendem Spotte. So deckt er den Oberstallmeister, der ihn besonders gereizt hat, mit folgendem vermeintlichen *bon mot* zu:

«Ce qui te fait ainsi hardy
Et fier envers un chef de bandes,
Est-ce qu'aux bestes tu commandes?» [3])

Dem seiner Dirne sich nahenden Rhodier leuchtet er, wie er glaubt, in ungemein geistreicher Weise heim:

«Fagot pense
(Luy di-je) avoir trouvé bourree.» (III, 1, S. 48.)

„Ein Greis glaubt eine Dirne gefunden zu haben." [4])

„Ut vivam semper intestabilis."

Mantel, Stock und Säbel werden ihm abgenommen; nachdem er dann noch eine *mina auri* geschwitzt, kann er gehen.

[1]) *Œuvres* etc. Bd. IV, p. 1—138.

[2]) *Eunuque* III, 1, p. 45. Vgl. Terenz. 395—96:

„Et istuc datum
Profecto, ut grata mihi sint quae facio omnia."

[3]) *Eunuque*, III, 1, p. 47. Vgl. Terenz, 415:

„Eone es ferox, quia habes imperium in beluas?"

[4]) Vgl. Terenz. 426:

„Lepus tute es, et pulmentum quaeris?"
„Bist selbst ein Hase und suchst Dir Wildpret?"

Natürlich ist er auch verliebt. Er verfehlt nicht, gleich beim ersten Zusammentreffen mit der Geliebten, sie auf das schöne Geschenk, das er ihr geschickt hat, aufmerksam zu machen, indem er sich über eine ihr von anderer Seite zugekommene Gabe in folgender Weise äussert:

«Quelque bon don: mais qu'il n'empire
Le present que je luy ay fait.» [1])

In der 7. Scene des 4. Aktes (S. 95) hat *Thraso* Gelegenheit, seine Feigheit zu zeigen. Um ein wehrloses Weib durchzuprügeln, trommelt er seine ganze Armee zusammen. Er marschiert hinterdrein:

«Quant à moy derriere ce front
A la queuë marcheray,
Dou le signal je donneray.» [2])

Für diese seine Stellung hat er sofort einen Beleg aus der Geschichte: „Pyrrhus hat es gerade so gemacht." Im letzten Akte ist er wieder der Geprellte, indem er die Geliebte nicht bekommt. Er gibt sich aber zufrieden, wenn er nur zuweilen in ihrer Gesellschaft geduldet wird. Doch kehrt er in seiner Prahlsucht diese schnöde Behandlung ins Gegenteil:

«J'ay eu cet heur toute ma vie,
En quelque lieu que me rencontre
Touchacun grande amour me montre». [3])

Von nun an sehen wir den miles ein Jahrh. lang nicht mehr von der französischen Bühne verschwinden, ein Zeichen, wie beliebt diese Figur beim französischen Theaterpublikum

---

[1]) *Eunuque* III, 2, p. 54? Vgl. Terenz, III. 2:
„Perpulchra credo dona aut nostri similia."

[2]) Vgl. Terenz IV, 7:
„Ego ero post principia: inde omnibus signum dabo".

[3]) V, 9, p. 138. — Vgl. Terenz V, 8:
„Numquam etiam fui usquam quin me amarent omnes plurimum."

war. Leider dient ihr Auftreten lediglich als Staffage; mit der Handlung hat sie nie etwas zu thun. Der miles ist nur dazu da, um durch seine stark aufgetragenen Bravaden und die denselben folgende Demütigung die Zuschauer zu belustigen. Plautus und Terenz geben vorerst immer noch den Ton an und inspirieren die französischen Komödiendichter. Ihr Einfluss ist es, der ausser einigen nebensächlichen französisch-nationalen Motiven in der Entwicklung des miles sich geltend macht.

Nun aber beginnt auch die italienische Komödie auf die französische einzuwirken. Allerdings ist es schwer, die Grenze zu ziehen, wo der Einfluss des Altertums durch den der italienischen Komödie verdrängt wird, da ja die *commedia dell'arte* den Typus des miles in durchaus keinem neuen Lichte erscheinen lässt, sondern sich von der antiken Manier höchstens dadurch unterscheidet, dass sie das Verzerrte in den Zügen des miles noch verzerrter, das Bizarre noch bizarrer darstellt. Das einzige Mittel, welches uns zur Lösung dieser Frage zu Gebote steht, ist der geschichtliche Nachweis des ersten Erscheinens italienischer Schauspielertruppen in Frankreich, indem mit Bestimmtheit anzunehmen ist, dass nach diesem Datum das Vorbild der französischen Kapitäne der italienische *Capitano* geworden ist; da er fast in keiner italienischen Komödie fehlte, so hinterliess er beim französischen Publikum einen so nachhaltigen Eindruck, dass seine Nachahmungen in Frankreich festen Fuss fassen konnten.

b) Einfluss der Commedia dell'arte.[1])

Wie schon erwähnt, entwickelt sich das französische Drama unter dem doppelten Einflusse des Altertums und der

[1]) Es liegt nicht im Zwecke dieser Arbeit, eine eingehende Darstellung der *Commedia dell'arte* zu liefern. Wir glauben uns im folgenden auf einige wenige, allgemein orientierende Bemerkungen beschränken zu sollen. Genauere Angaben finden sich vor allem in:

Italiener. Während nun auf dem Gebiete der Tragödie die Nachahmung des Antiken als Parole galt, an der starr und unwandelbar festgehalten wurde, schwankte man in den Prinzipien der Komödie lange Zeit hin und her zwischen der Pflege der alten komischen Muse Frankreichs und den Nachbildungen der antiken Eindringlinge, bis endlich die italienische Commedia ihre französische Schwester in feste Bahnen lenkte, aus denen sie erst das Genie Molière's wieder befreite. Die Italiener waren die eigentlichen Lehrmeister der Franzosen, als diese daran dachten *«à coordonner avec un juste sentiment de l'art les éléments comiques épars dans la littérature du moyen-âge, à rehausser un peu les personnages sans les guinder, à épurer, sans l'affadir, la vieille satire gauloise.»* [1]) Und Chassang schreibt: *«L'art dramatique est un des genres où l'influence du génie italien sur la France est le mieux marquée.»* [2])

Wie bereits bemerkt, war in Italien die Komödie geteilt in die *Commedia dell' arte* und in die *Commedia erudita*. Während die letztere, wie schon ihr Name besagt, im allgemeinen sich der veredelnden Aufgabe der dramatischen Kunst bewusst war, machten die Stücke der *commedia dell' arte* keinen Anspruch auf höhere Ziele. Es waren meistenteils Possen oder mit possenhaften Scenen reichlich durchzogene Schauspiele, in denen sich alles um Liebesintriguen, Entführungen

Riccoboni, *Hist. du th. it.* etc. Paris. 1728, 2 Bde. 8°; Desboulmiers, *Hist. du th. it.* 1769, 7 Bde. 8°; Valentini, *Tratato dalla Commedia dell'arte* etc. Berlin. 1826, 8°; Magnin, *Commencement de la comédie italienne*, in der *Rev. d. 2 M.* 1847, oct. nov. déc.; Sand, M., *Masques et bouffons.* P. 1862. 8°; Guillemot, G., *Le Théâtre it.*, in der *Rev. contemporaine*, 1866, mai; Moland, *Molière et la comédie ital.* Par. 1867; Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell'arte.* Fir. 1880; Baschet, *Les Comédiens ital. à la cour de France*, P. 1882, 8°; d'Ancona, *I comici italiani in Francia*, in den *Varietà storiche e letterarie.* 2. Serie. Mailand. 1885. (In dieser 2. Serie bietet d'Ancona u. a. eine lebensvolle Skizze von den Schicksalen der commedia dell' arte in Frankreich, insbesondere von den Erfolgen des Arlecchino Tristano Martinelli, einem der gewandtesten und berühmtesten Darsteller der Harlekinsrollen.) Gaspary, *Gesch. d. ital. Lit. der Renaissancezeit.* Berlin. 1888, II, 663 ff. (Daselbst weitere Lit.-Angaben.

[1]) Egger, *L'Hellénisme en France* II, 10.

[2]) *Des Essais dramatiques imités etc.* p. 189.

und Verwechslungen drehte.[1]) Sie erfreuten sich in Italien einer grossen Beliebtheit. Gespielt wurden sie von Kommödianten, die von Stadt zu Stadt zogen.[2]) Die Schauspieler mussten aus dem Stegreif reden. Um ihre Aufgabe zu erleichtern, hatte man eine Reihe stehender Rollen, deren jede in ihrem Charakter vollständig ausgeprägt war, und stets demselben Künstler zugewiesen wurde. Zu den stehenden Figuren gehörte auch der *Capitano*.

Damit ist aber nicht gesagt, dass er nicht auch in der *Commedia erudita* sein Unwesen trieb.

Der berühmte italienische Komponist Orlando di Lasso schrieb für den bayerischen Herzog Wilhelm I. eine Oper, in welcher der *spagnolo desperato Don Diego de Mendoza* die Hauptrolle spielt.[3]) Aber in der *commedia dell' arte* tritt er ungleich öfter auf. Im *Teatro delle Favole rappresentative* des Scala fehlt unter 50 Stücken der *Capitano* nur 6 mal. Da man den gewiss zugkräftigen Typus durch immer neue Kunstgriffe wieder auffrischte, verfehlte er nie, das Publikum in hohem Grade zu belustigen, und nur so ist es erklärlich, dass er bis auf Goldoni herab nicht ausgestorben ist, der in seinem *l'Amante militare* noch einmal einen blassen Schatten des miles heraufbeschworen hat.[4]) Seine letzten Abkömmlinge sind noch in diesem Jahrhundert in den Marionetten zu finden.

Die Bekanntschaft mit dieser *Commedia dell'arte* wurde den Franzosen gegen das Ende des 16. Jahrh. hauptsächlich durch die italienischen Schauspielertruppen vermittelt, welche die Provinzen Frankreichs durchkreuzten.[5]) Die erste derartige Truppe unter dem Direktor Ganasse kam im Jahre 1570/71[6]) nach Paris. Ausserdem kam um diese Zeit auch noch

---

[1]) Lotheissen, *Gesch. d. fr. Lit.* I, 267.

[2]) Flögel, *Gesch. d. kom. Lit.* IV. 140.

[3]) Aly. *Der Soldat* etc. p. 473, u. Reinhardstöttner, *Plautus-Studien* p. 652.

[4]) Aly. *Der Soldat* etc. p. 474.

[5]) Magnin. in der *Rev. d. 2 M.* 1847, 15 déc.: Moland. *Molière etc.* p. 31 ff.

[6]) Über Ganasse siehe Solerti u. Lanza. im *Giorn. stor. lett. it.* IX; Julleville. *Les comédiens* etc. p. 76; d'Ancona, *Origini* II, 455, Anm. 3; 458 ff.

eine andere Truppe nach Frankreich, nämlich *i comici gelosi.*[1]) Durch sie wurde die italienische Stegreifkomödie mit ihrer ganzen Possenwelt in Frankreich bekannt.

Wenn nun auch nicht direkt die Art und Weise des Improvisierens nachgeahmt wurde, da das für die primitiven Verhältnisse, in denen Frankreichs Theater damals stand, zu schwierig war, so beeilten sich doch die französischen Lustspieldichter, einige der sogenannten stehenden Charaktere, die den Italienern jeden Tag ein gefülltes Haus brachten, zu verwerten.[2]) Dieser Gebrauch, der ja gewiss der gedeihlichen Weiterbildung des Lustspiels nicht förderlich war, blieb für lange Zeit bestehen, und selbst Molière konnte sich nicht ganz davon lossagen.

Der Kapitän war nun seinem Wesen nach keine vollständig neue Erscheinung auf der französischen Bühne; dennoch bot er den Franzosen viel des Interessanten durch die Art seines Auftretens, das Sand in folgender Weise schildert:

„Sehet ihn beim Sonnenschein die Marmortafeln der Paläste ausmessen, die Nase in der Luft, das Auge auf der Suche nach einem Braten, die Hand an seinem schrecklichen Schwerte, das nur für die Augen derjenigen gefährlich ist die ihm folgen. Wenn man ihn das Terrain ausmessen sieht, möchte man glauben, dass die ganze Erde ihm gehöre. Wenn er wollte, so würde er mit einem Stüber alle Gebäude umwerfen; aber er ist grossherzig, denn wie viele Beleidigungen, Schläge und Knüttel hat er nicht schon in Vergessenheit kommen lassen?" Über die Art seiner Bravaden ist früher

[1]) Sand, *Masques* I, 41 ff.; II, 34; Solerti u. Lanza, l. c. IX; ferner *Herr. Arch.* Bd. 91, p. 57; Moland, l. c. p. 33, 59 ff.; d'Ancona, l. c. II, 447.

[2]) Fournier, *Variétés hist. et litt.* V, 60.

Als die ital. Schauspieler nach Frankreich kamen, schickte sich Fonteny alsbald an, ihr Theater nachzuahmen. Kaum hatte Francesco Andreini, das Haupt der Gelosi, im Jahre 1607 (d'Ancona, *Origini* II, 482) den ersten Teil seines grossen Matamorenstückes: «*Le Bravure del capitan Spavento*» herausgegeben, so veröffentlichte ihn unser *confrère de la Pass.* in franz. Sprache unter dem Titel: «*Les bravacheries del capitaine Spavente*» *traduit par I. D. F. P.*

schon gesprochen worden.[1]) Seine Rolle, die für den Schauspieler wenig angenehm war, bestand darin, Stockschläge zu empfangen und sie nach vielem Gepolter und vielen Prahlereien geduldig hinzunehmen.[2]) Auch sein buntes Kostüm musste bestrickend auf die für Äusserlichkeiten sehr empfänglichen Gemüter der Franzosen wirken. Er ging im Mantel, Wamms, Pluderhosen und Halbstiefeln; manchmal trug er auch Koller (Flögel, Gesch. d. Groteskek., p. 48). Und Sand beschreibt das Kostüm des *Capitano* um das Jahr 1577 wie folgt: „Wamms und Kniehosen mit gelben und roten Bändern, goldenen Knöpfen und Streifen. Scharlachroten Mantel mit Gelb gedoppelt und mit goldenen Borten besetzt. Gelbe Schenkelbinden mit goldenem Saum. Schuhe von gelbem Leder mit gelben Röschen. Rote Strümpfe, vergoldetes Schwert mit Scheide und Gehenk von rotem Marokkoleder, rötlicher Filzhut mit einer goldenen Borte versehen, rote Hahnenfedern mit einem Marabutbusch, zusammengehalten durch ein gelbes Band. Weite Halskrause und Handkrausen mit steifen und gestärkten, röhrenartig gebildeten Falten.“[3])

Es lässt sich denken, dass bei einer solchen Augenweide die Franzosen, wenn sie auch vom Inhalte des Stückes wenig oder gar nichts verstanden, gerne ins Theater gingen.

Die Verschiedenheiten zwischen dem *Capitano* und dem dem Plautus entsprungenen *Capitaine* waren aber bloss äusserlicher Natur. In den Charakterzügen sind sie beide gleich. Es konnte das auch nicht anders sein, da sie doch beide von ein und demselben Ahnen abstammten. Nur waren die Farben beim *Capitano* noch etwas greller aufgetragen; aber das machte ihn um so mehr beliebt. Selbst die höchsten Persönlichkeiten fanden an den krassen Aufschneidereien Gefallen. So finden wir es denn auch begreiflich, dass Heinrich IV. den Rodomontaden des *Capitano Spavento* mit Vergnügen zugehört hat,[4]) und von Ludwig XIII. wissen wir,

---

[1]) Siehe oben p. 17.

[2]) Lucas. *Hist. philos.* etc. I. 139.

[3]) *Masques* etc. I. 182; vgl. auch Moland. *Molière* etc. p. 18. 45 ff.

[4]) Baschet. *Les comédiens ital.* etc. p. 76 u. 142; d'Ancona. *Origini* II. 469.

dass er sich so sehr für die Rolle des *Capitano* interessierte, dass, als einmal eine italienische Truppe nach Paris kam, er sich erkundigte, wer den Kapitän spiele. Auf die Antwort, dass es *Rinoceronte* sei, war der König zufrieden, aber er hätte lieber einen gewollt, der spanisch spräche.[1])

Leider hatte diese Popularität des *Capitano* einen grossen Nachteil. Wollten nämlich die französischen Theater mit den italienischen konkurrieren, so blieb nichts anderes übrig als eben die bei den Italienern stehende Figur des Kapitäns auch im französischen Theater als eine solche einzuführen. Dadurch wurde die Schablone geschaffen, in die man den *Capitaine* zwängte und durch die jedes Bestreben zur verfeinernden Ausbildung der grotesken Charakterzüge des miles gehemmt wurde. Der Kern des Soldaten war gewiss ein hochkomischer. Wir brauchen uns ja nur in der englischen Komödie umzusehen. Welch vortrefflicher Vertreter des miles ist in *Sir John Falstaff* aus Shaksperes Meisterhand hervorgegangen! „Das Pochen auf seine anerkannte kriegerische Thätigkeit, das dieser Anmassung so wenig entsprechende Betragen in gefährlichen Aktionen, die groben handgreiflichen Lügen, mit denen er seine Ehre zu retten sucht, die absolute Unempfindlichkeit, die er in Wahrheit für Ehre und soldatische Tapferkeit hegt, das niedrig sinnliche Element, der Stolz und die Überhebung, die Sucht, gebildet zu erscheinen, die unverschämte Überzeugung von seiner unwiderstehlichen Anziehungskraft für Frauen, seine Beutelschneiderei — alle überlieferten Züge des miles sind hier zu einem so fein abgetönten Bilde verschmolzen, wie es nur aus der Hand Shakspere's hervorgehen konnte." [2])

Wenn im französischen Theater kein Versuch zur Individualisierung des miles gemacht wurde, so ist das eben der gänzlichen Unfähigkeit der damaligen Komödiendichter zuzuschreiben, denen das Verständnis für das wahre Lustspiel fehlte. Man glaubte, nur einem Soldaten dürfe man alle die bewussten Eigenschaften zuteilen und missverstand in diesem

[1]) Baschet. *Les comédiens ital.* etc. p. 272.
[2]) Graf *Miles gloriosus* etc. p. 44.

Punkte Plautus vollständig, worauf bereits von Lessing hingewiesen worden ist: „Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht bloss auf seinen Stand und seine kriegerischen Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso grosssprecherisch; er rühmt sich, nicht allein der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein." [1]) Dass Plautus gerade einen Soldaten sozusagen als Rahmen hernimmt, um diese Renommiersucht zu verspotten, kann nach den eingangs unserer Arbeit dargelegten Verhältnissen nicht Wunder nehmen. Doch diese Nebenumstände, die ja zugestandenermassen in Frankreich auch einige Zeit existierten, änderten sich; und wenn auch die französischen Soldaten des 16. und 17. Jahrhunderts die bei ihrem Stande herkömmlichen Untugenden an sich hatten, so wird das gewiss nicht in dem Grade der Fall gewesen sein, wie sie dem italienischen und französischen Kapitän angedichtet wurden.

Nur ganz vereinzelt sind die Versuche, sich von der Schablone loszumachen, und die bekannten Prahlereien ihres militärischen Charakters zu entkleiden. Doch muss ich es mir versagen, hier näher darauf einzugehen, da eines der folgenden Kapitel dazu Gelegenheit geben wird.

---

[1]) *Hamburger Dramaturgie*, 21. Stück. auch abgedruckt bei Reinhardstöttner, *Plautus-Studien*, p. 595.

B. Finanzielle Verhältnisse des Miles; sein Aussehen und sein Schmarotzertum. — Spanische Mode. Literarischer Einfluss Spaniens.

Der miles bei Plautus und Terenz ist nichts weniger als eine arme Persönlichkeit. Wenn wir auch gerade nicht zu glauben brauchen, was er selber hierüber sagt: „*Satis habeo diritiarum Plus mi auri millest modiorum Philippi*“,[1]) so ist immerhin anzunehmen und geht auch aus dem Inhalte des *Gloriosus* und *Eunuchus* hervor, dass er ziemlich vermögend war. Gibt er doch reichliche Geschenke, hält sich einen Parasiten etc. Der *Capitaine* ist in dieser Beziehung weniger gut gestellt als seine antiken Vorläufer. Wenn er mit Ausnahme weniger Stücke fast immer als ein armer Schlucker hingestellt wird, so hat das seinen Grund darin, dass auch in Wirklichkeit der Kapitän nicht mehr mit den Reichtümern gesegnet war, deren der miles bei den Alten sich rühmen konnte. Nur in einigen wenigen Stücken wird ihm eine Besoldung zu teil, welche für die damaligen Verhältnisse glänzend zu nennen ist. Wie nämlich aus einer Stelle in den *Contents* hervorgeht (V, 5, 222),[2]) hat er mindestens ein Gehalt von 4000 *livres*. Und ausserdem ist es sehr wahrscheinlich, dass er im Kriege durch sein brutales Vorgehen bei Plünderungen dieses Einkommen noch um ein Beträchtliches vermehrte. Dafür spricht eine Stelle aus Larivey's *Tromperies*, wo es heisst, dass er mit Thalern beladen aus dem Kriege zurück-

[1]) *Mil. gl.* 1063 64.
[2]) Viollet le Duc, *Anc. th. fr.* VII, 115—231.

kehre (II, 2, S. 33).[1]) Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, dass diese Kapitäne ein ihrem Range entsprechendes, kavaliermässiges Auftreten zeigten. Sehr häufig mochten es ganz ungebildete Leute sein, die diese durch Protektion erlangten Stellen bekleideten. Wie es bei Verleihung solcher Stellen zuging, erfahren wir durch den Soldaten *Mainalte*,[2]) der sich über die trostlose Lage des Kriegers bitter beklagt: Ein armer Soldat, wenn er noch so viel Edelmut besitze, sei elend daran. Die Stellen werden nach dem Gelde und nicht nach der Tapferkeit besetzt. Nicht die Tapferkeit mache den Mann angesehen, sondern der Reichtum. Eine gewisse Spitze scheint er hineinzulegen, wenn er bemerkt:

«Ceux qui parlent beaucoup n'en font pas davantage,
Les seules actions font preuve du courage.»

«Un homme genereux n'use point de harangue,
Il agit de ses mains et non pas de sa langue.»

Dass derartige Leute nicht im stande waren, ihre Stellung zu erfassen und durch loyales Benehmen ihren Untergebenen gegenüber Disziplin und Kameradschaft zu fördern, ist sehr naheliegend. Bezeichnend für das Auftreten der Kapitäne ist es, wenn ein Soldat sich in derben Worten Luft macht über deren Habsucht und gewohnheitsmässiges Nichterfüllen der den Soldaten gegebenen Versprechungen.[3])

«Le service est pour nous (die armen Soldaten); *messieurs les Capitaines*
En ont la recompense aux despens de nos peines,»

oder weiter unten:

«Vous croiriez, à leur dire, et mesme des plus chiches,
Qu'au sortir du combat ils nous feront tous riches;

---

[1]) *Anc. Th. fr.* VII. 9—105.

[2]) Chevreau. *L'avocat duppé* II. 2.

[3]) *Tyr. et Sidon.* p. Schelandre. V, 1. première journée, p. 100, im *Anc. th. fr.* VIII, 30—325.

Qu'en pères des soldats partageans le butin,
Nos piques nous seront des aulnes à satin.
Mais si tost qu'ils ont veu l'occasion passée,
La liberalité leur sort de la pensée.» (S. 100.)

Dass übrigens die Kapitäne dem Äussern nach dazu angethan waren, Furcht und Schrecken einzuflössen und für unüberwindlich zu scheinen, steht fest. Tournebu[1]) schildert das Äussere des Kapitäns folgendermassen: „Ihr werdet ihn erkennen an seinem grossen Schnurrbart, der wie ein Wildschweinzahn nach oben gestrichen ist, und an einem grossen Durchzieher, den er an der linken Wange hat. Dann hat er hinter sich gewöhnlich einen Diener, der grün gekleidet und herzlich schlecht beschuht ist." Namentlich der Durchzieher muss ziemlich häufig ein charakteristisches, äusseres Merkmal des Kapitäns gewesen sein: *«Quand je considère que la guerre s'est contentée d'une partie de mon visage, je crois avoir esté favorablement traicté»* [2]), so dass er den Spitznamen *balafré* [3]) — Schmarrengesicht — erhielt. Wenn wir dann noch die *«vanitez de grimaces et refroignemens de nez»* hinzufügen,[4]) dann mögen wir ungefähr ein Bild haben, wie der Kapitän ausgesehen hat, und das dem des Obersten *Ollendorf* in der Operette „Bettelstudent" ziemlich ähnelt. Jedenfalls wussten jedoch alle, dass sich hinter diesem rauhen und kriegerischen Äussern eine ganz harmlose Natur barg. So scheint der Kapitän auch der losen Schuljugend ab und zu zum Gespötte gedient zu haben.

«Capitaine, parlez en homme de jugement, et non pas en demoniaque; remettez vostre espée au fourreau de peur que vous assembliez ici les petits enfans.» [5])

Um wieder auf die finanziellen Verhältnisse des Kapitäns zurückzukommen, so scheint so viel fest zu stehen, dass die-

---

[1]) *Les Contents* III. 1. p. 167.
[2]) Du Peschier, *La comédie des comédies* II. 1. (p. 252.)
[3]) *Les Contents* V, 5.
[4]) Gougenot, *Comédie des comédiens* II, 2, im *Anc. th. fr.* IX, 338.
[5]) Gougenot, *Comédie des comédiens* II, 2, im *Anc. th. fr.* IX, 338.

selben im ganzen und grossen ärmliche waren. Es ist das nur so zu erklären, dass diese Leute das im Kriege Erworbene in Friedenszeiten auch schnell wieder verprassten und verschlemmten. Gar häufig sieht man sie dann mit einer Besserungsanstalt Bekanntschaft machen.[1]) Darum ist denn auch dem Kapitän der Friede verhasst, und sobald sich das Gerücht von einem Kriege verbreitet, steigt er sofort zu Pferd. «*Vous sçavez qu'aussi tost qu'il est bruit de guerre, il est des premiers à cheval.*[2])»

Manchmal begaben sich diese Abenteurer, denen die Idee, nicht aus Freude am Gemetzel sich in den Kampf zu stürzen, sondern zum Schutze des Vaterlandes das Schwert zu ziehen, noch unbekannt war, in fremde Dienste, besonders in den der italienischen Fürsten. Da nun Ludwig XIII. den Übertritt in fremde Dienste wegen des daraus entstehenden Ruines des französischen Soldatenstandes verbot,[3]) blieb ihnen nichts anderes übrig als in den saueren Apfel der Armut zu beissen oder Schulden zu machen. Die Gläubiger sind daher ein Schreckensgespenst, das den Capitaine häufig verfolgt. So erzählt uns Nivelet, der Diener des Kapitäns in *Les Contents* (I, 3, S. 122), dass derselbe seinen Gläubigern zu begegnen fürchte und er deswegen die Damen bei der Rückkehr aus der Kirche erwarte. Manchmal kommt er in unmittelbare Berührung mit dem Strafgesetze, und wird von der Polizei eingesteckt. (Ibd. III, 2, S. 169.)

Während im Altertum der Parasit auf Rechnung des miles sich mästet, wächst sich in der französischen Komödie der Kapitän selbst zu einem Schmarotzer aus. Er weiss sich in die Häuser einzuschmuggeln, und ist darauf bedacht, dort zu essen und zu trinken: nachdem ihm aber ein Schuldschein ausgestellt ist, verduftet er. Selbstredend wird ihm dann die Polizei auf den Nacken gehetzt. (Ibd. III, 1, S. 166.) Schliesslich sieht er sich noch zum Betteln gezwungen.

---

[1]) *Les Contents* V, 5, *Anc. th.* VII, 222.
[2]) *Les Contents* V, 5. *Anc. th.* VII, 222.
[3]) Fournier, *Var. hist.* etc. VI, 279.

«Un capitaine si plein de gloire,
Plus raillant qu'on ne sçauroit croire,
Qui massacre de ses accens;
Digne de régir la Guinée,
Est réduit par la destinée
De tendre les mains aux Passans.»[1])

Dass seine Kleidung auch manchmal defekt war, können wir dem oben über seine schlechten Vermögensverhältnisse Gesagten entnehmen. Vielleicht ist es eine zarte Anspielung auf die schmutzige Leibwäsche des *Capitaine*, wenn ihm der Diener den Rat gibt, ein weisses Hemd anzuziehen, statt bis zum Sonntag zu warten:

«Je suis d'advis que maintenant,
Monsieur, sans attendre à dimanche,
Vous vestissiez chemise blanche.»[2])

Der Diener hatte natürlich unter diesen dürftigen Verhältnissen des Kapitäns mitzuleiden. So beklagt er sich,[3]) dass er die Schuhe anziehen müsse, die sein Herr schon ein oder zwei Jahre getragen habe, und dass dieselben kaum gegen Schmutz und Kälte Schutz bieten können.

Ein solches Bild bot der Kapitän den Beobachtern dieser Periode. Nun tritt gerade am Ende des 16. Jahrhunderts, wo Spanien unter Philipp II., dem Nachfolger Karls V., den höchsten Gipfel seiner politischen Macht erreichte, Frankreich zu seinem Nachbar jenseits der Pyrennäen, sowohl in literarischer als kultureller Beziehung in ein Abhängigkeitsverhältnis, das auch auf die Entwicklung des miles einigen Einfluss ausübte. Alle Kreise, Beamte, Geistliche, Bürger, Dichter, Künstler, Offiziere, ja selbst Heinrich IV. mit seinem Hofstaate, huldigten spanischer Mode, und ahmten in Sitte und Sprache jene tollen Eigentümlichkeiten nach, welche die

[1]) *Stances de Matamore en Gueux*, abgedruckt bei Parfaict, *Histoire* etc. V. 351.

[2]) J. Godard, *Les Desguisez* III, 4. p. 382.

[3]) *Les Contents* I, 1.

durch den unbestrittenen Besitz der europäischen Hegemonie überhitzte Fantasie der Spanier ersann. Hierauf ist schon des öfteren hingewiesen worden, unter andern von Puibusque,[1]) der die französisch-spanischen Gecken in folgenden Worten schildert: «*Le langage, le costume, les mœurs, tout a changé en même temps; les rodomontades persiflées par Brantôme n'ont plus rien qui surprenne; on admire, on vante les matamores, les spadassins, les fendeurs de naseaux; pas un marjollet qui ne porte la barbe pointue, le feutre à longs poils sur l'oreille, le pourpoint et les haut-dechausses à demi détachés et la fraise à la confusion; pas un traîne-râpière qui n'écarquille les jambes, ne jure tous les saints, et ne se file la moustache en regardant les passans de travers: heureux celui qui a la figure ornée d'un coup de taillade comme le balafré, ou qui peut se vanter d'avoir tué son homme . . . Les plus éveillés, proprelets, mignons, frisés, marchent le cou levé, de peur d'endommager leurs collerettes empesées, et ne peuvent faire un pas sans se mettre en peine des dentelles et des galands qui s'accrochent entre leurs jambes.*»

Diese Nachahmung spanischer Dinge griff damals in Frankreich weit um sich und beschränkte sich nicht nur auf Äusserlichkeiten, sondern spielte auch in das literarische Gebiet hinüber. Fiel auch dieser literarische Einfluss nicht so in die Augen wie der italienische,[2]) so war er dafür um so tiefgehender und bedeutungsvoller für die Folgezeit und erwies sich in mancher Beziehung als wohlthätig für Frankreich, indem so die reichen literarischen Schätze der Pyrenäen-Halbinsel eine unerschöpfliche Fundgrube für die französischen Dramatiker wurde. Andererseits aber beugten sich die chauvinistischen Elemente nur mit Widerwillen unter das fremde Joch, und bald entstanden berufene Vertreter des nationalen Gedankens in den Komödiendichtern, die sich nicht scheuten, ihrer Missstimmung über die hochmütigen Eindringlinge offenen Ausdruck zu verleihen. Was war nun besser geeignet, all den Ingrimm über den stolzen, siegreichen Nachbar in sich zu vereinigen, als der spanische Soldat?

[1]) *Hist. comparée* II, 7. Vgl. auch Morel-Fatio, *Ét.* I, 32 ff.
[2]) Lotheissen, *Molière* etc., p. 17.

Wälzte man schon früher mit Vorliebe auf den Theaterkapitän das Zornesgefühl ab, welches die Plünderungen der übermütigen und rohen Kriegsleute erregten,[1]) so konnte man ihn jetzt erst recht als geeignete Zielscheibe benützen, um den ganzen Ärger über die spanische Hegemonie auf ihn abzulenken. Die Spanier galten als der Inbegriff aller Frechheit: «*Pour peu d'entrée que les Espagnols ayent en une maison, ils s'en font à la fin maistres; si on leur permet*»; oder «*d'autant qu'on sçait assez quelle puissance les Espagnols ont, et comme ils usent de tyrannie*».[2]) Wie verhasst sie waren, erkennt man aus den zahlreichen Zornesausbrüchen der Zeitgenossen und den Urteilen späterer Literarhistoriker.

«*Les Espagnols*», sagt Fournier, «*étoient exécrés partout, aussi bien en Italie, où on les connoissoit depuis longtemps, qu'à Paris, où les malheurs de la Ligue leur avoient permis de s'établir en maîtres, et où déjà on les connoissoit trop. Se bien entendre pour se moquer d'eux, faire fonds commun d'esprit pour les tourner en ridicule, était de bonne guerre, et c'est ce que firent en effet de compagnie les Italiens et les comédiens françois de l'Hôtel de Bourgogne.*»[3])

Und Tivier schreibt: «*Le personnage le plus en vue est ce Matamore qui remplissait alors le théâtre du bruit de sa jactance et du spectacle de sa poltronnerie. Ce type plaisait beaucoup. On se l'explique difficilement si ce n'est par la raison qu'il attachait à la fierté castillane, à l'arrogance des conquérants de l'Amérique et des dominateurs de l'Europe, un ridicule dans lequel les peuples humiliés trouvaient une sorte de revanche.*»[4]) Wir dürfen uns daher nicht wundern, dass die Verwandlung des miles in einen spanischen *Capitaine* meistens nur äusserlicher Natur war.

Zwar hatte das spanische Theater ebenfalls einen miles, wenn er auch nicht diesen Namen führte, nämlich den *Gracioso*, welcher erfunden worden war, um den Bettelstolz der Hidalgos, die sich in den langwierigen Kämpfen mit den

[1]) Julleville, *La comédie*, p. 258.

[2]) Amboise, *Les Néapolitaines* II. 8, p. 282 f., im *Anc. th. fr.* VII, 243—333.

[3]) *Chansons de Gaultier Garguille* etc. p. 159.

[4]) *Hist. de la litt. dr.* p. 607.

Mauren Ruhm erworben hatten und nun in überschwenglicher Weise auf ihre Verdienste pochten, zu verhöhnen. [1])

Auch in dem *Gracioso* des spanischen Theaters finden sich einige Züge des *Capitaine*. Der Urtypus davon ist *Rufian*, nämlich ein Gemisch von Raufbold, Spitzbube und Bravo. [2]) Aus dem *Rufian* entwickelt sich der *Gracioso*. Lope de Vega verschmolz in dieser Figur die verschiedenen Züge des Hanswurst und Possenreissers (Bobo), des Tölpels und einfältigen Bauern oder Hirten (Simple) und des furchtsamen Bedienten mit den neu hinzugekommenen eines satirischen Beobachters des um ihn her Geschehenen. Unter diesen Figuren findet, innerhalb des durchgehenden allgemeinen Zuges der Einfalt, Tölpelei oder Schalkheit, noch eine feine Nüancierung des Charakters statt. [3])

Nach Ticknor [4]) ist zwar der *Gracioso* seinem Charakter nach ein scherzhafter Diener, aber er wird auch benützt, „um die heldenmässigen Überschwenglichkeiten und Grossprechereien der vornehmsten Mitspieler ins Lächerliche zu ziehen", [5]) kurz er ist der Falstaff der spanischen Komödie, das voll aufgeblühte Zerrbild der Helden des Schauspiels.

Man freute sich, diesem spanischen Kapitän die dümmsten Aufschneidereien in den Mund zu legen, um dadurch den sprichwörtlich gewordenen Stolz der Spanier zu verspotten. Mit wollüstigem Behagen ergötzte man sich an den Demütigungen, die den Rodomontaden folgten und fand darin eine Befriedigung des Nationalhasses. Der spanische Kapitän galt als Muster aller Kapitäne. Im *Testament de feu Gaultier Garguille* [6]) heisst es: «*Le vaillant capitaine Fracasse, de qui l'on ne peut ouïr les rodomontades sans estonnement, pour continuer de bien en mieux, consultera les capitaines espagnols sans négliger la noblesse de Gascongne.*»

---

[1]) *Aly*, l. c. p. 473.
[2]) Schack, *Gesch. d. Kunst*, I, 228. Anm.
[3]) Schack, *Gesch. d. Kunst.* II, 250 f.
[4]) *Gesch. d. sp. Lit.* I, 245.
[5]) id. ibd. I, 625.
[6]) Fournier. *Chansons de Gaultier Garguille*, p. 157.

Er beherrscht die Bühne in einem solchen Grade. dass Fournel schreiben konnte[1]): «*Le Matamore, bien qu'il reparaisse si fréquemment sur notre vieux théâtre, n'est pourtant jamais entièrement naturalisé chez nous, et quoique nous eussions le Gascon qui semblait un moule à souhait pour recevoir ce type, on en faisait habituellement un étranger, surtout un Italien ou un Espagnol.*» Bei den Italienern hat Alberto Ganassa die spanischen Käpitäne geschaffen «*Type caricature créé en haine et en moquerie des Espagnols*», wie sich Baschet[2]) ausdrückt und schon Riccoboni bemerkte: „Auf den italienischen Kapitän ist der spanische gefolgt. der sich nach der Nation kleidete. Der spanische Kapitän zerstörte allmählich den italienischen. In der Zeit der Märsche Karls V. nach Italien wurde diese Persönlichkeit auf unserem (ital.) Theater eingeführt. Die Neuheit eroberte sich die Gunst des Publikums. Unser italienischer Kapitän wurde gezwungen zu schweigen, und der spanische blieb Herr des Schlachtfeldes. Sein Charakter war der eines Prahlers, der aber am Schlusse Stockschläge vom Arlequin erhielt. Er sprach die spanische Sprache rein oder ein Gemisch der zwei Sprachen".[3])

Eine Eigentümlichkeit des spanischen Kapitäns war es auch, dass er immer Geldmangel hatte. Unter seinem schönen, reich mit Gold und Silber ausgelegten Kürasse trug er ein schäbiges, ganz abgenütztes Wamms aus Büffelleder.[4])

In Frankreich spielte der Italiener Fabrizio zuerst den spanischen Kapitän. Den ersten von den Franzosen selbst auf die Bühne gebrachten Kapitän in spanischer Tracht finden wir um das Jahr 1584 in den «*Neapolitaines*» von Fr. d'Amboise.[5]) Er ist bezeichnet als *Dom Dieghos, Espagnol.*[6]) *Gaster, extravagant escornifleur*, der Begleiter des

[1]) Nach Reinhardstöttner, *Plautus-Studien* p. 627. zitiert.

[2]) *Les Comédiens italiens* p. 45, Note. Vgl. über ihn ferner: Bartoli, *Notizie dei comici italiani* I, 248 ff.; d'Ancona. *Origini* II, 455, 459 f.; Gaspary l. c. II, 612.

[3]) *Hist. du th. ital.* I. 56. — Vgl. auch Flögel, *Gesch. d. Grot.* p. 48.

[4]) Sand, *Masques* I, 184.

[5]) *Anc. th. fr.* VII, 233—333.

[6]) Erst später, nach Stiefel um 1535—36 taucht der Name *Matamore* auf, siehe Z. f. nfrz. Spr. etc. 1894. XVI, 31.

miles schildert ihn uns in wenigen Worten: «*S'il se vante d'estre homme de guerre, je le fais un Achille; s'il se donne à l'amour, je le fais un Paris; si aux lettres, un Aristote, et ainsi de toutes autres choses; où je voy que son humeur l'encline, je m'accommode*». (I, 4. S. 260.) Er obliegt den feineren Künsten, wie Singen, Tanzen, Guitarrespielen, ausserdem ist er der französischen Sprache so kundig, dass man ihn für einen geborenen Franzosen halten möchte (I, 3. S. 253). Dass es aber mit seiner Geschicklichkeit in diesen Dingen nicht weit her ist, erfahren wir durch seinen Begleiter (III, 12. S. 301 f.): «*Il les (les dames) faisoit bien autant rire de ses sots propos qu'un autre eust fait des plus plaisans du monde.*»

«*Son chant à la castillane ne dementoit point le reste, avec sa guitarre assez mal accordée. Il est vray que sa grace accoustre tout, et y sert de saulce à gens degoutez. Sans cela, il seroit si fade qu'il ne sentiroit ny sel ny sauge.*» Auch beim Tanzen stellt er sich sehr ungeschickt . . . «*avec la cappe retroussée sur l'espaule et la main sur la hanche. Vous eussiez dit qu'il menassoit les estoilles et quelquefois qu'il vouloit devorer sa demoiselle de son regard*» (ibd. S. 302).

Schliesslich wird er auch von seiner Geliebten zum Besten gehalten und ergeht sich in den fürchterlichsten Drohungen: «*Je leur couperay bras et jambes.*» «*Je fracasseray tout.*» «*Je tailleray tout en pièces. Je luy osteray tout ce que je luy ay donné.*» (V, 10, S. 327.)[1]) Der Dichter lehnt sich auch an Plautus und Terenz an. So in der 3. Scene des I. Aktes (S. 250), wo er gleich das Geschenk erwähnt, das er der Geliebten macht: «*Et du present que je luy ay envoyé par toy*», während die Stelle, wo die Weiber fragen, wer die schöne Erscheinung sei, ganz aus Plautus ist: «*L'une dict que vous estes beau; l'autre, que vous estes d'une des bonnes maisons d'Espaigne, et qu'elle a ouy dire que vous vivez très magnifiquement, et qu'estes tant liberal et honneste qu'il n'est possible de plus* (I, 3, S. 252.)» So lässt er sich ganz im Stile des Plautus preisen. Er bejammert natürlich auch

[1]) Vgl. *Eunuchus* III, 3: „*Ecquid nos amas de fidicina istac*"?

seine Schönheit: *«C'est quelquefois grand peine d'estre si aymable: car on n'est que trop pressé, et ne sçauroit-on departir son amour en tant de lieux»* (ibd. S. 254).[1])

Diese Probe wird gezeigt haben, dass die Verwandlung des französischen Kapitäns in einen spanischen keine wesentlich neuen Charaktereigentümlichkeiten, noch auch sonst Originalität in der Behandlung im Gefolge hatte. Einzelne Ausnahmen von dieser allgemeinen Regel werden wir weiter unten kennen lernen.

II. Der Miles in den Komödien des 16. und 17. Jahrhunderts.

Die Komödie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts weist gegen das voraufgegangene durchaus keinen Fortschritt auf, sondern sie bewegt sich grossenteils noch in den ausgefahrenen Geleisen der italienischen Intriguen- und Verwechslungsstücke. Der Geschmack des Publikums war noch nicht gebildet; man hatte das meiste Interesse an den komischen Figuren. Zwar ist in dieser Zeit der Einfluss des spanischen Theaters ein ziemlich nachhaltiger, aber die französischen Dichter stehen noch auf einer zu niedrigen Stufe, um dasselbe in wirkungsvoller Weise nachahmen zu können. Wie schon erwähnt, ahmten die Franzosen in ihrem spanischen Kapitän nicht den *gracioso* nach, der ebenso wie der englische miles bei Shakspere, eine lebensvolle Gestalt war. Der französische Kapitän ist wenigstens vor Corneille typisch und keiner Entwicklung fähig. Wir hören von ihm immer die nämlichen Aufschneidereien, wir sehen an ihm immer dieselbe Feigheit und Niederträchtigkeit, kurz wir finden keine originelle Charakterzeichnung. Erst Corneille, der das Genie besass, sich in bewussten Gegensatz zu der Zeitströmung zu setzen, und eigene Bahnen zu beschreiten, war es vorbehalten, dem miles die bizarren, längst veralteten Ab-

[1]) Vgl. *Mil. gl.*, 60—65.

sonderlichkeiten zu nehmen und ihm dafür lebenswahre Eigenschaften zu geben, die seiner Natur und seinem Wesen entsprachen. Wenn in Erwägung gezogen wird, dass die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ungemein arm an Komödien ist, so müssen wir erstaunt sein über die verhältnismässig grosse Anzahl von Kapitänen, die sich vorfinden.

Vorher möge aber noch Jean de la Taille Erwähnung finden. In seinen *Corrivaux* (1562)[1]) habe er, so sagt er in der Vorrede, eine Komödie geschrieben «*faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs et Latins*». Trotzdem lässt sich der Einfluss der italienischen Komödie nicht verkennen.

Er führt uns eine Figur vor, die, obschon bedeutend verfeinert, das Gepräge der Grossmäuligkeit und Feigheit des miles an sich trägt. Es ist das die Person des Dieners *Gilet*. Mit zwei Zeilen lernen wir ihn kennen: «*Je ne me suis point enfuy, non: Je me suis sauvé seulement*», oder: «*Penses-tu qu'une bonne fuite ne soit pas meilleure qu'une mauvaise attente*» (III, 5).

Fern von seinem Gegner hat er Mut: Wenn er diejenigen, die seinen Herrn angegriffen, da hätte, so würde er sie —. Überrascht in seinen Sprechereien, wird er so eingeschüchtert, dass er sofort krebst.

Jean de la Taille zeigte den richtigen Weg, auf dem der miles hätte weiter vervollkommnet werden sollen. Es ist ihm natürlich ebensowenig eine selbständige, individualisierende Behandlung desselben gelungen, wie die in der Vorrede zu seinem Stücke mit so bombastischen Worten angekündigte Ideal-Komödie, die alles bisher dagewesene übertreffen sollte.[2])

Der Markstein in der Geschichte der französischen Komödie an der Wende des 16. Jahrhunderts ist Pierre Larivey. Wenn auch sein Wirken und Schaffen der Hauptsache nach noch dem 16. Jahrhundert angehört, so fällt doch

---

[1]) Lucas, *Hist.* etc. III, 269; Darmesteter et Hatzfeld, l. c. I, 178; II, 335.

[2]) Lucas, l. c. I, 23.

seine Bedeutung als Dichter in den Rahmen des 17. Jahrhunderts.

Seiner Abstammung nach Italiener, übersetzte er zugleich die regelmässigen Komödien der Italiener und ihre Improvisationen der *Commedia dell' arte* in das Französische und führte die originellen und bestimmt ausgeprägten Typen jener grotesken Welt in Frankreich ein, indem er so eine Vermittlung zwischen dem französischen und dem italienischen Theater herzustellen bemüht war. Die Mittelstellung, die *Larivey* zwischen einem freien Bearbeiter und einem getreuen Übersetzer der italienischen Lustspiele einnimmt, kennzeichnet Jannet[1]) auf das Treffendste, wenn er sagt: «*Larivey ne composoit pas et ne traduisoit pas: il arrangeoit.*» Larivey's Verdienst ist es, die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen dramatischen Dichter auf das italienische Theater gelenkt zu haben.[2]) Leider sind aber mit dem italienischen Theater auch die weniger nachahmenswerten Eigentümlichkeiten desselben herübergenommen worden. „Der gemeinsame, charakteristische Zug und Grundton sämtlicher Larivey'scher Lustspiele, sagt Wenzel,[3]) ist das groteske Possenhafte; sie leiden alle durchwegs an Übertreibungen der gegebenen Situationen und Charaktere, und es wiederholen sich stets dieselben mehr oder minder feinen, aber auch zuweilen etwas plumpen Intriguen, Betrügereien und Schurkenstreiche verschlagener Diener und unverschämter Kuppler." Dieses allgemeine, über die Stücke Larivey's gefällte Urteil Wenzel's kann ich bezüglich des miles nur bestätigen. Denn Larivey hat die in der übertriebenen italienischen Weise karikierte Figur des miles in das französische Theater herübergenommen. Es ist dies insofern nicht ohne Bedeutung, als Larivey's Kapitäne für lange Zeit als Muster gegolten haben, wie aus den verschiedenen Anklängen späterer Dichter an dieselben erhellt. Ausser den Italienern ahmt

[1]) Einleitung zu der Ausgabe des „Theaters von P. de l'Arivey", p. XVII.

[2]) Jannet, l. c. p. XVI.

[3]) *Herrig's Archiv* 1889. XXXII. 67.

Larivey, wie er in der Vorrede zur ersten Sammlung (1579) seiner Komödien selber sagt, die Römer und Griechen nach. So finden wir denn auch in der Zeichnung des miles manche Erinnerungen an Plautus und Terenz. Das Übertriebene aber in den nichtigen Prahlereien seiner Kapitäne ist auf italienische Einwirkung zurückzuführen. Es ist allerdings nicht möglich, ein genaues Bild von dem Gebahren und Auftreten des miles bei Larivey zu geben, da ja bei der Beurteilung seiner Stücke immer die Frage in Betracht gezogen werden muss, in wie weit der Dichter selbständig vorgegangen ist, oder nur seinen italienischen Originalen folgt.

In den *Jaloux* (1578)[1]), einer Übersetzung der *Gelosi* Gabbiani's,[2]) finden wir einen Kapitän, Namens *Fierabras*. Er schlägt die Feinde in die Flucht, den Kürass auf dem Rücken, das Schwert in der Hand, obwohl man zweitausend Kanonenschüsse auf ihn abfeuert. Wenn ihn wirklich eine Kugel treffen sollte, so fängt er sie auf und schleudert sie wieder in die feindlichen Truppen zurück. Wie seine antiken Vorfahren verkehrt er nur mit Kaisern und Königen; in aller Herren Länder hat er schon Wunder der Tapferkeit verrichtet: «*Bref, je suis le capitaine Fierabras* (III, 4, S. 46).

Um uns alles das glauben zu machen, versichert er uns: «*Il ne m'est bien séant de me louer moy-mesme*» (III, 4, S. 45). Auch verliebt ist er, doch tritt diese Seite hier weniger hervor. Eine charakteristische Eigentümlichkeit des antiken Parasiten überträgt Larivey auf den miles, wenn er denselben um das Abendessen besorgt sein lässt: «*Regardez à faire quelque bonne fricassée, et que j'aye du rosty avec une sausse ou saupiquet, comme on faict chez les princes et grands seigneurs*» (I, 3, S. 18). In der 6. Scene des V. Aktes lehnt sich Larivey stark an den *Eunuchus* des Terenz an. Mit furchtbarem Gepolter eröffnet er die Scene, er schwört fürchterliche Rache. Aber doch beruhigt er sich wieder, denn er will seine Waffen

---

[1]) *Anc. th. fr.* VI, 9—92. — Vgl. Lucas, l. c. III, 270.

[2]) Lotheissen, *Literaturgesch.* I, 276, A.; Lucas, l. c. I, 26; Darmesteter et Hatzfeld, Le XVIe siècle p. 179; d'Ancona, *Origini*, II, 171; *Herrig's Archiv* LXXXII, 132.

nicht mit dem Blute von Schurken besudeln. Wie Thraso hält er sich im entscheidenden Augenblicke im Hintergrunde und schickt andere vor:

«*Oy; je vous fais cet advantage parce que je sçay que desirez acquerir honneur.*» (S. 84.)[1]) Doch selbst mit seinen drei handfesten Kerlen getraut er sich noch nichts zu unternehmen, prahlt aber nebenbei immer in ganz unsinniger Weise mit seiner Tapferkeit: «*Mais si une fois je luy fais essayer ceste-cy, plus tranchante que Flamberge ou Durendal, je le fendray jusques à l'estomach*», was *Marquet* noch vervollständigt: «*Et si vous voulez vous ergotter un petit sur la pointe du pied, vous le partirez jusques à la raye du cul*». (V, 6, S. 83.) Nun greift er zu einer Kriegslist. Seine drei Diener müssen alle miteinander recht schreien, damit es den Anschein erwecke, als ob recht viele da wären. Endlich lässt er sich mit 100 Thalern abfinden. Zwar widersetzt er sich anfangs, aber nach dem Hinweis darauf, dass man ihn eventuell mit den Waffen zum Nachgeben zwingen würde, lässt er sich dazu herbei. Der Einfluss des Plautus ist zu erkennen in der 5. Scene des II. Aktes, wo der Kapitän das letzte Wort *jambes* noch hört, und misstrauisch frägt, was das heissen soll: Vincent. «*Dieu sçait si cestuy-cy vid jamais attaquer escarmouche, ou s'il sçait, combien il est obligé à ses jambes.*»

Fierabr.: «*Que dictes-vous de jambes?*»

Vinc: «*Je dy que je pense que vostre cheval estoit lors au sang jusques aux jambes.*» (II, 5. S. 35.)[2])

---

[1]) Vgl. Terenz, *Eunuchus* IV, 7: „*Ego ero post principia: inde omnibus signum dabo.*“

[2]) Vgl. hierzu Mil. gl. 1348—50, wo *Palaestrio* seine Angst äussert, es könnte am Ende im letzten Augenblicke noch alles vereitelt werden, und der *miles* einsehen, dass er an der Nase herumgeführt werde: „*Metuoque et timeo, ne hoc tandem propalam fiat, nimis.*“ Der *miles* hört davon und frägt sofort: „*Quid id est?*“ Aber *Palaestrio* weiss sich durch eine geschickte Wendung aus der Schlinge zu ziehen:

„*Nos secundum ferri nunc per urbem haec omnia*
Ne quis tibi istuc vitia vortat.“

Auch im 3. Akte der 4. Scene (p. 46) kommt eine ähnliche Stelle vor. Der Kap. ärgerlich, dass sein Diener Mathieu immer so abseits

Auch in den *Ecolliers* (1578), einer Übersetzung der *Zecca (Cecca)* von G. Razzi (Raggi)[1]), begegnen wir dem miles oder wenigstens einigen seiner Eigenschaften. So zeichnet sich *Luquain* durch seine Prahlereien aus, während *Nicolas* und *Eugène* die Vertreter der Feigheit sind. Doch sind diese Figuren zu episodisch, als dass es der Mühe wert wäre, näher darauf einzugehen.

Wenn Larivey in den *Jaloux* sich mehr an die antiken Vorlagen hält, so ist er gewiss in seinen *Tromperies* (1611), einer Umarbeitung der *Inganni* von N. Secchi,[2]) ganz in dem Fahrwasser der Italiener. Schon der Umstand, dass er seinem Soldaten keinen bestimmten Namen gibt, sondern ihn kurzweg als *Capitaine* bezeichnet, deutet auf die italienische Komödie hin. Aber auch die geradezu ins Aschgraue gehenden Aufschneidereien des miles rechtfertigen diese Annahme, wenn auch die Nachbildung einiger Scenen des Plautus zuzugeben ist. Die 1. Scene des IV. Aktes, wo sein Diener ihm erzählt, dass ihm die Weiber auf der Strasse keine Ruhe mehr lassen und ihn immer fragen, wer denn dieser schöne Paladin mit dem schönen Gesichte und der strammen Körperhaltung sei, ist ganz aus Plautus:

«*Quand je vas après vous, il n'y a femme qui ne me demande qui vous estes, où vous demeurez . . . elles coururent après moy, et, me tirant par le manteau, me demandoient qui vous estiez.*

Le Cap. *Comment te disoient-elles?* Brasquet: *Mon amy, qui est ce paladin? . . . O le bel homme! ô comme il me plaist! Regardez quelle belle contenance, quelle disposition de corps! Mon Dieu! que celle-là est heureuse qui peut coucher avec luy! . . .*

---

spricht, sagt: «*Mais je ne trouve point bon que tu te tournes si souvent de l'autre costé, parlant à toy-mesmes, quand tu te trouves en présence d'hommes honorables et illustres.*» Doch gibt er sich mit der Erklärung zufrieden, dass *Mathieu* nicht die Kühnheit habe, seine Augen auf ihm ruhen zu lassen.

[1]) Lotheissen, l. c. I, 276, A; Lucas, l. c. I, 26; Darmesteter, l. c. 179. Die *Ecolliers* sind abgedruckt im *Anc. th. fr.* IV, 97—185.

[2]) Lotheissen, l. c. I, 276, A.; Lucas, l. c. I, 26; Darmesteter, l. c. 180; d'Ancona, *Origini* II, 171. Die *Tromperies* sind abgedruckt im *Anc. th. fr.* VII, 5—105.

Le Cap. *Elles m'y peuvent bien attendre tout à loisir. O! que c'est une grande misère que d'estre beau outre mesure!*» (IV, 1, S. 67 f.)[1])

Bei seinem Erscheinen erzählt er gleich von einer grossartigen Verstümmelung, die er einem zugefügt habe. Mit einem Fusstritte bricht er einem den Hals; dessen Begleiter reisst er den Bart samt Kinn aus; einem dritten, mit dem er wegen eines Sitzes am Tische Streit bekommen, gibt er einen Faustschlag, dass seine Finger am anderen Ohre herausdringen. Als er nun mit der ganzen Gesellschaft Streit bekommt, zerschmettert er dem einen die Nase, dem anderen die Ohren, einem dritten zerfleischt er die Wangen und endlich den vierten skalpiert er. Von den tausend Schlägen, die er hergegeben, sind besonders zwei gut geraten: Ein Hieb, mit dem er einen so trifft, dass demselben die Augen *visiblement* zu Boden fallen; bei einem anderen, den er mit dem Schwerte verfehlt hatte, versengt der durch den Schlag verursachte Wind den Bart so, dass ihm derselbe auf einer Seite völlig wegbrennt. Wie in den *Jaloux* will er sich aber all seiner Heldenthaten nicht rühmen: «*Il est mal seant à un homme se vanter, car, quoiqu'il soit, la verité est tousjours cogneuë*». (II, 6, S. 46.)

Während er selber von dem hinreissenden Zauber seiner Persönlichkeit felsenfest überzeugt ist: «*O! si n'avois autre chose à faire, combien de pauvrettes rendrois-je jalouses jusques au mourir*» (II, 6, S. 48), dient er der Geliebten nur zum Gespötte. Er muss bei ihr als Kindsvater herhalten. Sie

---

[1]) Vgl. *Mil. gl.* 54 ff.:

Artotr. Amant ted omnes mulieres, neque injuria,
Qui sis tam pulcer, vel illae quae heri pallio
Me reprehenderunt. Pyrg.: Quid eae dixerunt tibi?
Art. Rogitabant: "hicine Achilles est"? inquit mihi.
"Immo eius frater" inquam "est". ibi illarum altera
"Ergo mecastor pulcer est" inquit mihi"
"Et liberalis: vide, caesaries quam decet;
Ne illae sunt fortunatae, quae cum isto cubant".
Pyrg. Itane aibant tandem? Art. Quin me ambae obsecraverunt,
Ut te hodie quasi pompam illae praeterducerem.
Pyrg. Nimiast miseria nimis pulcrum esse hominem.

schwindelt ihm so viel von der Wildheit des kleinen Rangen vor, dass er voll Begeisterung ausruft: «*Ho! ho! il est mien! Voilà le meilleur signe que je voye*» (II, 7, S. 50), wobei er nicht vergisst, eine Heldenthat aus seiner frühesten Jugend zu erzählen, dass er nämlich, als er noch in den Windeln lag, seiner Wärterin ein Auge herausgerissen habe, da sie ihm drohen wollte. Die Geliebte presst ihm sein im Kriege erspartes Geld heraus, so dass er zuletzt stutzig wird: «*Je voy bien que cest enfant me coustera bon.*» (II, 8, S. 54.)

Nachdem er genug bramarbasiert hat, wird er gedemütigt; seine Geliebte verlässt ihn. Der Kapitän brütet Rache. Die Fürsprache, die Bracquet, sein Diener, einlegt, bietet ihm eine willkommene Gelegenheit, seinen Groll zu besänftigen: Bracquet: «*Donnez-lui la vie: quel honneur vous seroit ce destriver contre un marault? Cap. Ce seul respect le garantit; autrement, je luy allois humer la veue*». (IV, 2, S. 71.) Er macht dann seinem Zorne noch in einigen Kraftsprüchen Luft, wobei er allerdings die Beleidigungen seines Dieners willig einsteckt.

Aus dieser überschwenglichen Zeichnung des *Capitaine* ist ersichtlich, dass Larivey keinen anderen Zweck verfolgte, als durch Einstreuung der unerhörtesten Fabeln das Publikum zu belustigen. Und so lange man von der übertriebenen Karikierung nicht abkam, konnte der miles keine lebenswahre Figur werden.

In der nämlichen Art und Weise sehen wir auch den *Capitaine* Brisemur in *Le Fidelle*[1]) (1611), einer Nachahmung von Pasqualigo's *Fedele*,[2]) sich benehmen.

Nachdem auch er sich in fürchterlichen Prahlereien ergangen hat, wird er zur That gedrängt. Er hat seiner Geliebten das Versprechen gegeben, Fidelle zu töten. Nun ist er in einem argen Dilemma. Er fürchtet ihn natürlich nicht, aber:

«*Posé que Fidelle soit accompagné de vingt hommes et plus, armez jusques aux dents, et que moy, seul et desarmé, le voise affronter, et les tue tous, comme j'en suis bien asseuré, on dira*

---

[1]) *Anc. th. fr.* VI, 303—486. — Vgl. Lucas, l. c. III, 274.

[2]) d'Ancona. *Origini*[2] II, 172.

tousjours que j'ay usé envers luy d'une supercherie.» (IV. 10. S. 440). Er ermutigt sich selber wieder mit den Worten: *«Brisemur au vaillant courage, regarde bien ce que tu fais, que tu ne perdes ton honneur.'»* (IV. 10. S. 440.)

Nach langem Hin- und Herwägen kommt er zu einem Entschlusse, der ihn nach beiden Richtungen hin befriedigt, nämlich: *«feindre le vouloir occire, et faire un si grand bruit d'armes autour de la maison, qu'elle pense que je l'aye tué»*. (IV, 10. S. 441.)

Er wird dann tüchtig geprügelt; kaum aber ist er wieder ausser Gefahr, so fängt er schon wieder an zu poltern.

Larivey's Lustspiele stehen infolge des echten Witzes und der feinen Komik, welche sie auszeichnet, über den Erzeugnissen seiner Zeitgenossen aus dem Ende des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Die beste Würdigung seiner Vorzüge liegt wohl in dem Umstande, dass für Molière die Komödien Larivey's eine reiche und viel benützte Fundgrube wurden. „So viel steht sicher fest", sagt Wenzel, „dass Molière von den Italienern und speziell von Larivey viel mehr lernen konnte und in der That auch lernte, als von jenen uninteressanten Komödienverfassern des 16. Jahrhunderts, die im Geiste Jodelles Lustspiele in Versen verfassten, Stücke, in denen von wirklichem dramatischen Leben, sowie von Komposition und Charakterzeichnung so gut wie gar nicht die Rede sein kann.[1])

Es darf uns daher nicht befremden, wenn Larivey auch in der Schilderung des miles tonangebend wurde und in der übertriebenen Art der Karikierung sowie auch in dem starren Festhalten an der einförmigen Schablone Nachahmer fand.

Odet de Tournebu zeichnet in *Les Contents*[2]) einen *Capitaine Rodomont*, ohne in seiner Charakteristik besonders originelle Zuthaten zu bringen. *Rodomont* gesteht zu (I. 3, S. 121 ff.), dass Cupido fertig gebracht, was Mars nicht gelungen, nämlich ihn zu besiegen. Hundertmal schon hat er

[1]) *Herrig's Archiv* LXXXII, 80.
[2]) *Anc. th. fr.* VII, 107—231.

in allen möglichen gefährlichen Lagen gekämpft, eine Armee von Janitscharen fürchtet er nicht. Er ist nicht der Mann, der sich rühmt, aber sein Schwert könnte Dinge erzählen, die einen das Kreuz machen liessen. Dasselbe heisst *Flamberge* und auf der Klinge stehen die Worte: «*Ceste espeé a esté forgée pour le soudan de Babylone.*» (IV, 2, S. 190.) Auch dieser miles tobt und rast wieder auf der Bühne, aber wenn es Ernst werden soll, dann zieht er unter den lächerlichsten Entschuldigungen ab. (V, 4, S. 221.) Das hindert ihn aber nicht, nachher wieder in den alten Ton zu verfallen und z. B. die Frauen darauf aufmerksam zu machen (V, 6, S. 231), dass sie Obacht geben, wenn er sein Schwert schwingt, denn der daraus entstehende Wind hat schon oft Waffenleute ohnmächtig gemacht, um wie viel leichter Damen. Natürlich wird er auch gedemütigt. Da er seine Schulden nicht bezahlt, wird er von den Dienern der heiligen Hermandad ins Gefängnis abgeführt und flösst uns durch sein erbärmliches Verhalten fast Mitleid ein: «*Ha Dieu! que je suis misérable! Au lieu d'aller fiancer ma maistresse l'on me fait espouser une prison*». (III, 2, S. 170.) Mit Verwendung dieses von Larivey noch nicht gekannten Motivs stellt sich Tournebu in Widerspruch mit Plautus, dessen miles sich noch grosser Reichtümer rühmen kann.[1]) Wir werden übrigens in dem folgenden Kapitel sehen, dass dieses Moment nicht der reinen Unterhaltung wegen in die Charakterzeichnung aufgenommen wurde, sondern in den thatsächlichen, materiellen Verhältnissen des Capitaine zum grossen Teil seinen Grund hatte.

Jean Godard in *Les Desguisez* (1594)[2]) und Pierre Troterel in *Les Corrivaux* (1612)[3]) ahmen in der Schilderung des Capitaine Larivey nach, wenn ihn auch ersterer im Punkte der Liebe als weniger empfänglich hinstellt. Aber in den Prahlereien ist der Capitaine Prouventard nicht minder gross als seine Kollegen. Schon unter seinen Schulkameraden war er als der grösste Raufbold bekannt und sein Vater

[1]) Vgl. *Mil. gl.* 1063—64.
[2]) *Anc. th. fr.* VII, 341—462.
[3]) *Anc. th. fr.* VIII, 235—296. — Vgl. Lucas, l. c. III, 274.

prophezeite ihm infolgedessen, dass er einst ein grosser Kapitän werden würde. Und er fügt hinzu: «*Sa prédiction fut certaine.*» Seine Heldenthaten spielen sich in gewohnter Weise ab. In Flandern hat er hundert hingemordet, in Antwerpen haben 500 ihr Leben durch seine Hand eingebüsst, dann werden es 700, 800 oder gar 1000 und zwar hat er das alles ganz allein verrichtet. Er versteht es am besten, den Feind im Hinterhalte zu ergreifen, das Gepäck zu decken, und wenn der Feind stärker ist, es wegzuschaffen. Er weiss am besten, wie man ein Thor zum Einsturz bringt und überspringt Gräben und Mauern (II, 1). In der 4. Scene des III. Aktes kann er wieder seine Feigheit zeigen. Der als Edelmann verkleidete Diener Maudolé betrachtet sich in seiner neuen Gewandung und unterzieht dabei auch den Degen einer eingehenden Prüfung. Der Capitaine kommt dazu. Da er Verdacht schöpft, dass Maudolé es auf ihn abgesehen haben könnte, fängt er zu jammern an und schon an Flucht zu denken, als die kritische Lage sich plötzlich zu seinen Gunsten ändert. Der Diener, welcher ein noch grösserer Feigling als der Kapitän ist, und von dessen Seite einen Überfall befürchtet, nimmt nämlich Reissaus, worauf natürlich der Kapitän über ihn zu schimpfen beginnt:

«Il a jà gagné l'autre rue,
Le vilain! il est eschapé!
Ha! s'il eust esté atrapé,
Je l'eusse tué, que je pense . . .
J'eusse bien maintenant deffaits
Des soldards une einquantaine».

(III, 4, S. 382.)

Pierre Troterel greift ein von Larivey schon verwandtes Motiv auf, wenn er den Bouffon Bragard auf seine Fertigkeit im Essen und Trinken pochen lässt.[1])

[1]) Vgl. *Jaloux* I. 3. Übrigens kommt auch schon in der *Farce du Gaudisseur* (Anc. th. fr. II, 294) eine ähnliche Stelle vor. Der *Gaudisseur* rühmt sich dort:

In der 1616 aufgeführten[1]) *Comédie des Proverbes* von Adrien de Montluc[2]) tritt ein Kapitän *Fierabras* auf. Er ist Spanier, wie wir aus seinem Maccaroni-Spanisch ersehen: «*Quien se casa por amores, malos dias y buenas noches*», oder: «*Ah! que de la mala muger te guarda y de la buena no fia nada,*» (II, 1, S. 37) und scheint darauf stolz zu sein: «*en attendant, je vous prie de dormir à la françoise, et moy je veilleray à l'espagnolle.* (II, 2, S. 44.)

Mit einem Augenzwinker kann er alle Quellen versiegen machen, mit dem Winde seiner Worte kann er die höchsten Berge in Asche legen. «*Comment! s'adresser à moy, qui puis d'un seul clin d'œil faire tarir toutes les mers, et qui du vent de ma parole peux reduire les plus hautes montagnes du monde en cendre! Ne sçavent-ils pas que je porte sur mon front la terreur et la crainte?*» (III, 2, S. 65).

So rühmt er sich auch seines Reichtums: «*Cent mille pistoles ne me furent jamais rien.*» (III, 3, S. 69.) Doch durch *Alaigre* erfahren wir den wahren Stand seiner Moneten: «*Je crois que dix escus et luy ne passèrent jamais par une porte.*» Beim Nahen der Polizei reisst er aus. Schön ist das Sprüchlein, das er dazu sagt:

«*L'ignorance fait les hardis*
Et la consideration les craintifs.
Bien courir n'est pas un vice:
On court pour gayner le prix;

«*Pour danser, chanter à plaisance,*
Pour donner de grans coups de lance,
Habille en suis, quoy que l'on dye»,

worauf sein Diener das Publikum aufklärt:

«*Pour menger oultre habondance,*
Si fort que luy tyre la pance,
Il est maistre, je vous affie».

Hernach verspottet er ihn auch wegen des Trinkens.

[1]) Lucas, *Hist.* III, 274.

[2]) *Anc. th. fr.* IX, 15—99.

C'est un honneste exercice.
Un bon coureur n'est jamais pris.»
(III, 5, S. 80.)

Parfaict[1]) stellt diesem Stücke das Zeugnis aus, dass es ohne Widerspruch das komischeste und schnurrigste der Zeit war und einen wunderbaren Erfolg haben musste. Daraus kann man sehen, wie beschaffen der Geschmack des Publikums war, wenn man an solchen Absurditäten Gefallen fand.

Man hatte nicht den Mut, mit den Vorurteilen der Zeit zu brechen, und so war dem französischen miles eine höchst einseitige Weiterbildung, wenn überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann, beschieden.

Ganz nach der gewohnten Art benimmt sich der miles in der von Du Peschier aus dem Italienischen übersetzten *Comédie des comédies* (1629).[2]) Er heisst *Paladin* und zeigt uns gleich alle Haupteigenschaften des miles: Aberwitziges Prahlen, jämmerliche Feigheit, sinnliche Verliebtheit, lächerliche Grossmannssucht. Es ist zwar der Versuch gemacht, den miles etwas lebenstreuer zu machen, wie folgende Stelle zeigen kann. Sein Diener macht ihn aufmerksam, dass die Schönheit bald vergeht, worauf der Kapitän erwidert: «*Quand tout ce que tu dis arriveroit, au moins me restera-t'il ceste consolation que cette beauté qui donne de l'amour aux capucins et aux philosophes (j'entends celle de l'esprit) ne s'en ira point avec sa jeunesse.*» (II, 1, S. 257.)

Es schimmert zwar ein gutes Stück Prahlerei durch diese Worte, aber immerhin ist sie im Gegensatz zu den gewöhnlichen ganz gegenstandslosen Aufschneidereien des miles in das Gewand einer allgemeinen richtigen Sentenz gekleidet. Leider ist das Bestreben, dem miles auch einmal ein vernünftiges Wort in den Mund zu legen, nicht weiter durchgeführt, und in folgender Stelle fällt er wieder ganz in seine alte Rolle zurück (IV, 1, S. 293): «*Il sembloit que pour estre sage et prudent, grand et puissant, je n'eusse point besoin d'aage*

[1]) *Hist. th. fr.* IV, 216.
[2]) Das Stück ist abgedruckt im *Anc. th. fr.* IX, 232—305.

ou d'experience». Der Dialog entbehrt nicht der bekannten Schmähreden von Seiten des Dieners, die er dann mit Geschick in Schmeicheleien zu verwandeln versteht.

Nicht ohne Interesse ist für uns der *Capitaine* in der 1633 aufgeführten[1] *Comédie des Comédiens* von Gougenot,[2] weil von der Bühne aus die Lächerlichkeit der Figur des miles anerkannt wird. Der Kapitän hat keine gewöhnliche Meinung von seinem Stande. Wer es zum Kapitän bringen will, muss folgende Vorschriften beobachten: *«Il faut commencer d'estouffer, comme j'ay fait, les serpens dez le berceau, d'ecraser les testes des dragons durant l'adolescence, et de surmonter les geans en la virilité»*. (I, 1, S. 317.) Seiner körperlichen Beschaffenheit nach würde er am ehesten dazu passen, die Könige zu spielen, zudem er sich im Verkehre mit den Königen auch die nötigen Umgangsformen angeeignet hat, so dass er selbst oft für einen König gehalten wird. Die Beredsamkeit sowie das Geheimnis, die Herzen anzuziehen, besitzt er nach seinem eigenen Urteile in hohem Masse. Deswegen würde er sich auch vortrefflich zum Liebhaber eignen. Doch bittet er, ihn von den Liebhaberrollen zu befreien, da es ihm schwer fallen würde, den Besiegten spielen zu müssen, wo er doch nur immer Siege erfochten und Triumphe gefeiert habe (I, 1, S. 320 ff.). Seine Harmlosigkeit wird durch *Bellerose* anerkannt. Wenn man ihm überall beipflichtet, ist er der gefälligste Mensch und weiter: *«Il est vray qu'il grave les louanges qu'on luy donne sur l'airain; mais, quelques injures qu'on luy fasse, il ne les marque jamais que sur l'eau»*. (II, 2, S. 388.)

Sein Auftreten als Schauspieler entschuldigt er damit, dass auch Scipion, der Afrikaner, und sein Freund Lelius, sowie der Kaiser Augustus es nicht unter ihrer Würde gehalten haben, auf der Bühne sich manchmal zu zeigen. Und solchen Unsinn mehr! Bei der Verteilung der Rollen ist er denn zu nichts anderem zu brauchen als zum Anführer einer Räuberbande.

---

[1]) Lucas. Hist. III, 278.
[2]) *Anc. th. fr.* IX, 306—426.

An dieser Stelle mögen einige zum besseren Verständnis für das Folgende dienliche Bemerkungen gestattet sein.

Schon zu Anfang der dreissiger Jahre gelangte der Typus des Bramarbas vom Militär- in das Zivilleben und breitete sich dort, namentlich unter den Höflingen — *courtisans* und *marquis* — aus. Diese neue Art von miles ist es nun, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts schon von den Volkskomikern Gaultier Garguille, Guillot Gorju, Gros-Guillaume gegeisselt wurde, und die später auch Corneille und namentlich Molière oft genug Anlass zur Karikierung geben wird. Was Charakter und Verhältnisse dieser Höflinge anlangt, so sind sie im allgemeinen ganz dieselben, welche die Kapitäne zeigten. In einer Guillaume zugeschriebenen Satire [1]) finden wir die Courtisans genau gezeichnet. Sie rühmen sich unaufhörlich ihrer hohen Abstammung, ohne Geld und Adel zu besitzen.

«Les plus sots sont ceux-là qui se ventent sans cesse
De leurs extractions, sans argent ny noblesse;
Qui presument, boufis de magnanimité,
Faire jambes de bois à la necessité.
Pauvres et glorieux veulent pousser fortune
A contre-fil du ciel, qui leur porte rancune,
Font la morgue au destin, et, chetifs obstinez,
Fourrent jusqu'au retraict leurs satyriques nez.
Ils font les Rodomonts, les Rogers, les Bravaches,
Ils arboriseront quatre ou cinq cens pennaches
Au feste sourcilleux d'un chapeau de cocu
Et n'ont pas dans la poche un demy quart d'escu.»

(S. 33 u. 34.)

Sie wähnen sich dem Regenbogen entsprossen, während sie in der Regel von nur ganz geringer Herkunft sind:

---

[1]) Der Titel derselben lautet: «*Le Tableau des ambitieux de la Cour, nouvellement tracé du pinceau de la Verité, par maistre Guillaume, à son retour de l'autre monde.*» Verfasst ist diese aus dem Jahre 1622 stammende Satire nicht von Guillaume, sondern von dem sieur d'Esternod. Siehe Fournier, *Var. hist. et littér.* IV, 33.

«La maison de Cécrops, d'Attee, de Tantale,
Champignons d'une nuict, leur noblesse n'égale;
Il sont, en ligne oblique, issus de l'arc-en-ciel,
Leur bouche est l'alambic par où coule le miel;
Leurs discours nectarez sont sacro-saincts oracles,
Et, demy-dieux çà bas, ne font que des miracles.»
(S. 36.)

Armeen vernichten sie im Handumdrehen:

«Jay veu de Pharaon les pompeux exercites,
Et contre Josué les fiers Amalechites
Gripper, triper, friper; et après un combat
Je passe derechef, et ceee non erat.» (S. 39 etc.)

Sie bedrohen den Himmel mit neidischen und rachsüchtigen Blicken und vernichten in einem Augenblicke die Erde mit samt dem Firmamente. Dabei sind sie schrecklich arm:

«Et n'ont pas dans la poche un demy quart d'escu».

In den Gasthäusern schimpfen sie über alles, bezahlen aber nichts. Die Wissenschaften verachten sie. Sie arbeiten nicht, achten aber mit peinlicher Genauigkeit auf ein tadelloses Äussere:

«Suis-je pas bien botté?
Fraizé comme Medor, n'ay-je pas bonne grace?»

fragen sie den Diener. (S. 35.)

Auch in ihrer Kleidung zeigen sie grosse Übereinstimmung mit der des Kapitäns. Sie war buntscheckig, feingestreift, atlasartig geglättet, geputzt, sammetweich; auf Damastart gewebt, mit Wappen versehen: an der Seite trugen sie einen Durandal oder Flamberge; ein besonderes Kennzeichen war der unvermeidliche Schnurrbart, die Kopfbedeckung war reichlich mit Federbüschen versehen.[1])

[1]) Der Luxus der Federbüsche war eine der grossen Ausgaben der Höflinge. Eine Feder, die einen halben Viertelthaler kostete, war eine der allerschlechtesten. Fournier. *Var. hist. et litt.*, VI, 32. Note I.

Es ist zum mindesten das Auffallende, das beide Kostüme gemeinsam haben.

Wenn auch die vorliegende Satire den Hang zur Übertreibung nicht verleugnen kann, so ist doch sicher, dass auch ein Körnchen Wahrheit darin enthalten ist; und wir können uns demnach eine Vorstellung machen von der Art dieser Courtisans, deren nahe Verwandtschaft mit dem miles dem Auge des kritischen Beobachters nicht entgehen kann, deren ganzes Wesen mit einer gelungenen Scherzfrage aus dem *Catéchisme des Courtisans*[1]) am bündigsten und besten charakterisiert ist:

«Qu'est-ce que les courtisans?
Rien de ce que l'on en voit».

und deren Zugkraft auf der Bühne später von Molière mit folgenden Worten anerkannt worden ist[2]): *«Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie».*

Das Verdienst der Priorität, die Lächerlichkeiten der Hofschranzen gegeisselt zu haben, gebührt den oben genannten Volkskomikern, über deren Entstehung Sand, wie folgt, schreibt[3]):

«L'influence de ces comédies, de ces farces et bouffonneries italiennes, le pittoresque des costumes, l'impromptu de ce théâtre enfantèrent bientôt chez nous des comédiens et des bouffons qui surpassèrent même parfois leurs modèles. Tout en empruntant le masque, le manteau, les livrées des Italiens, les comédiens français créèrent bientôt sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, tombé en discrédit à cause des pièces ennuyeuses qui s'y donnaient, des

---

[1]) Fournier. *Var. hist. et lit.* V, 77.
[2]) *L'impromptu de Versailles*, I. 1; p. 401. *Œuvres* III. 387—435.
[3]) *Masques* I, 50.

personnages pleins d'originalité, de verve et de gaieté, moitié français, moitié italiens.» Gros-Guillaume, Turlupin, Gaultier Garguille, Guillot-Gorju, Jodelet, pflegten hauptsächlich diese Richtung der Komödie. Ihnen schlossen sich Mondor und Tabarin an.

Diese Komödianten spielten natürlich auch den *Capitaine* in seiner ursprünglichen Gestalt. Gros-Guillaume gibt in seinem *Testament* [1]) seinen Stutzsäbel dem Kapitän *Fracasse*, damit er denselben in seinen Zweikämpfen gegen die Mücken, die ihn auf dem Theater stechen werden, verwende. Besondere Berühmtheit erlangte aber der Kapitän der Volkskomödie durch Mondor, der unter dem Anagramm seines Namens Rodomont mit Tabarin [2]) die Rollen des Kapitäns spielte. Er kennzeichnet sich durch sein Kauderwälsch, das aus italienischen, spanischen und französischen Brocken zusammengesetzt ist: [3]) *«Carallières, mousquetaderes, bombardas, canonés, morions, corseletés! aqui reillaco! . . . Som il capitanio Rodomonté, la bravura, la valore de toto del mondo; la ma spada s'est rendue triomphanté del toto universo.»*

In *Les Aventures et Amours Du Capitaine Rodomont*, einer gegen die Spanier gerichteten Satire [4]), versichert zwar Tabarin: *«Je n'ay pas entrepris en ce traicté de vous raconter l'histoire d'un Rodomont, roy d'Aryer, qui est trop triviale et commune, comme celle qui a assez esté deduite par le poëte italien Arioste, et d'italien tournée en françois. Un Rodomont, second du nom, mais premier en armes, fournira de matiere suffisante à ce nouveau livre,»* [5]) aber auch dieser zweite Rodomont ist von dem ersten nicht sehr verschieden, denn Cupido hat auf seiner Stirn den Sitz seines Reiches aufgeschlagen, und Mars machte seine Hand

---

[1]) Fournier, *Chansons de Gaultier Garguille* p. 218.

[2]) Über Tabarin vgl. Leber, *Plaisantes recherches . . . sur un farceur . . .* Tabarin. Par. 1835, und die *Bibliographie Tabarinique*, welche G. Aventin in s. Ausg. der Werke Tabarin's veröffentlicht hat (I. p. XIX—XLII).

[3]) Tabarin, *Œuvres* II. 141 f.

[4]) Puibusque, *Hist. comp.* I, 493.

[5]) Tabarin, *Œuvres* I, 242.

furchtbar, deren Berührung 10 000 mal schlimmer war als die eines Blitzstrahls. Im Verlaufe der Geschichte, die sich durch sechs Bücher hindurchzieht, verrichtet Rodomont Wunder der Tapferkeit, bis er endlich durch den Tod seines Vaters gezwungen wird, das Wanderleben aufzugeben und die Zügel der Regierung selbst zu übernehmen.

So mag der Kapitän auf dieser Volksbühne gar oft sein Unwesen getrieben haben, aber auch der neu erstehende Salonkapitän wurde von ihr gegeisselt. In *La Rencontre de Gaultier Garguille avec Tabarin en l'autre monde* äussert sich Garguille über die Höflinge in folgender Weise:[1]) Im Zwiegespräch zwischen Garguille und Tabarin sagt ersterer, dass die Kleidung der Höflinge auf Veranlassung eines königlichen Dekretes geändert werden müsse. Und als Tabarin fragt, was die Modefexen am Hofe dazu sagen, erwidert Garguille: «*Ils sont bien contrains d'araller cela doux comme sucre. Si tu estois encore en l'autre monde, tu virois à gueule-bée (et ne croy point qu'on te peut appaiser) voyant les orgueilleux d'aujourd'hui, qui d'un pas mustaphique* Ita sati homines (*comme les nomme un poëte) c'est-à-dire cheminant superbement les mains sur les costez comme pots à anses, desdaignant moustachiquement tout ce qu'ils rencontrent; leurs foudroyantes épées peuplant tous les cimetières de corps, lesquels, après avoir été tuez de telles gens, ne laissent de se bien porter par en après. Et qui pis est, de leur regard louchant soubz un bramballant panache, ils font fremir Jupin, qui est sur le point de leur céder son foudre et son aigle pour avoir paix envers eux nonobstant qu'ils ne fassent peur qu' aux limaçons, mouches et grenouilles*».

So hätten die Volkskomiker bereits in der Charakterzeichnung des miles den Weg vorgezeichnet, auf dem man hätte weiterschreiten sollen. Leider erkannten erst Corneille und Molière, zum Teil auch Scarron das Lebenswahre dieser Seite des miles. So ist vorläufig immer nur ein Stillstand in der Schilderung des miles zu verzeichnen. Auch Rotrou konnte sich von dem herrschenden Geschmacke

[1]) Fournier, *Chansons de Gaultier Garguille* p. 184.

nicht losmachen. Er bringt den miles auf die Bühne, ohne etwas Neues zu seiner Charakteristik hinzuzufügen. [1])

Fabrice, der miles in *La Bague de l'Oubly* (1628), einer freien Bearbeitung von Lope's *Sortixa del Olvido*,[2]) leitet sein Geschlecht von den alten Fabriziern her; ein Ahne eroberte Spanien und schlug Hannibal; dessen Sohn erwarb sich solchen Ruhm, dass er inmitten von 1000 Bataillonen 14 oder 15 Leitersprossen hinaufgehoben wurde. Sein Vater hat mehr Blut vergossen als er Wein trinkt (IV, 4, S. 148.)

In *Amélie* (1636), deren Stoff zwei spanischen Stücken und einem italienischen Pastoraldrama entnommen ist[3]). prahlt der miles auf folgende Weise:

«Ai-je appris l'art d'écrire, et, né pour les combats,
Commettrois-je à ma main un office si bas?
Dois-je perdre du temps, et vois-tu qu'il s'observe
Un commerce si vil entre Mars et Minerve?
Mon épée est ma plume, et je signe de sang
La mort de qui s'attaque aux hommes de mon rang».
(II, 1, S. 279.)

Der miles in der *Clarice*,[4]) einer Übersetzung von Oddis *Erofilomachia*[5]) aus dem Jahre 1641, rühmt sich, wie seine vortrefflichen Ahnen seines unbezwungenen Armes, mit dem er ganze Staaten zerstört, Könige unterworfen und Festungen vernichtet habe. Er ist der Schrecken der Erde und des Meeres, kurz der Zerstörer der Welt:

---

[1]) Die chronologische Reihenfolge seiner zahlreichen Stücke findet sich bei Parfaict, l. c. IV, 410, abgedruckt von Stiefel, 1893. und in der *Z. f. nfr. Spr. u. Lit.* 1894. XVI, 4 f. Eine verbesserte Liste gibt Stiefel ibd. p. 48 f. (Vgl. *Fr. Gallia* 1895. XII, 44; *Rev. crit.* 1894. Nr. 12; Herrig's *Arch.* XCV, 323).

[2]) *Œuvres*, I, 101—172. — Vgl. Stiefel, *Z. f. nfr. Spr.* 1894. XVI, 48.

[3]) *Œuvres* III, 263—352. — Vgl. Stiefel. in der *Z. f. nfr. Spr.* 1894. XVI, 27.

[4]) *Œuvres* IV. 339—454. — Vgl. Lucas, *Hist.* III, 283.

[5]) Stiefel, in der *Z. f. nfr. Spr.* 1894, XVI, 43.

«Dis-lui que l'on a vu cet invincible bras
Achever plus d'exploits, ruiner plus d'états,
Soumettre plus de rois, faire plus de pupilles,
Démolir plus de forts, saccager plus de villes,
Et plus faire en un jour creuser de monumens
Que l'ingrate qu'elle est n'a vécu de momens.
Ajoute qu'acherant toutes ces aventures,
J'ai sur ce noble corps reçu plus de blessures,
De cette vérité trop fidèles témoins,
Que jamais sur sa toile elle n'a fait de points.»
(III, 1, S. 389.)

Auch in der Verliebtheit zeigt der Kapitän Rotrou's sich ebenso gross wie alle anderen Kapitäne. Er vergisst nicht, das Unheil zu erwähnen, das seine Schönheit unter dem weiblichen Geschlechte schon angerichtet hat; bald ist er ein Engel, bald ein Teufel; bald ist er angenehm, bald „inkapitanisiert" er sich, wie Rotrou scherzweise bemerkt:

«Ange quand il me plaît, et diable quand je veux.»
(*Clarice*, III, 1, S. 390.)

Doch: *«Ce n'est point me vanter, c'est parler sobrement.»* (Clarice, III, 1, S. 390).

Wird er beleidigt, so schwört er die fürchterlichste Rache:

«Je la veux foudroyer d'un seul de mes regards,
Évite cette mort, toi qui l'auras prévue;
Ne me suis que de loin, et détourne ta vue,
Se sauve qui pourra, certain que mon abord
Porte pis que la peste, et pour le moins la mort.»
(Clarice S. 392.)

Im *Agésilan de Colchos* (1636)[1] wünscht der miles *Rosaran* seinen Gegner und Rivalen *Florisel* kennen zu lernen:

[1] *Œuvres* III, 7—93.

«Un aveugle, un tyran me demande sa tête
Et je dois accorder son injuste requête.»
(II, 2, S. 24.)[1])

Kommt es aber zum Ernst, so zieht er sich unter den lächerlichsten Entschuldigungen zurück: teils wird er von Mitleid mit seinem Gegner ergriffen, teils hält er es unter seiner Würde, mit ihm zu kämpfen:

«Ma pitié me fait tort, elle m'est importune;
Mais j'ai cette foiblesse avec les dieux commune,
De ne pouvoir tenir contre le repentir,
Ni garder de fureur qu'il ne puisse amortir.
(Clarice III, 5, S. 403.)

In der 12. Scene des V. Aktes der *Clarice* (S. 451 f.) wird der Kapitän *Rhinocéronte* von *Alexis* zum Zweikampf herausgefordert. Er hat natürlich eine Ausrede:

«Tu me surprends; tout beau.
Alexis: *Mets l'épée à la main.*
Rhin.: *Je la veux au fourreau.*
Par quel droit sur ma main prétends-tu cet empire?
Lucrèce: *O dieux! quel capitaine!*
Cynthie: *Et quel sujet de rire!.»*

Alles hilft nichts:

Cap.: *«Je ne hasarde point un homme de mon prix,*
Qui sait par jugement mépriser une injure,
Et que tout cœur mourroit de la moindre blessure.
Adieu, je ne veux pas qu'il me soit imputé
D'avoir servi par force une ingrate beauté.»

Im *Agésilan* will ihn *Florisel* zum Zweikampf drängen. Nachdem der miles zuerst die üblichen Schimpfreden auf seinen Gegner losgelassen hat, kehrt er angesichts der ernsten Situation den Stil um und spricht im freundlichsten Tone zu ihm:

[1]) Ähnlich in der *Amélie*, III, 7.

«Vous êtes Florisel? O rencontre propice!
Que le sort aujourd'hui me rend un bon office!
Le ciel me soit témoin que le but de mes pas
N'est que de vous offrir le secours de mon bras;
Que jamais à mortel je n'offre d'assistance,
Si je me suis armé que pour votre défense.
Vous connoîtrez en moi, par d'utiles effets,
Le plus sincère ami que vous eûtes jamais.»
(II. 2, S. 27.)

So benimmt sich auch der Kapitän *Émile* in der Komödie *Amélie* seinem Gegner *Dionis* gegenüber, der schon den Degen gezogen hat:

«J'ai pitié des vaillans, et ta résolution
Dispose ma justice à ta rémission.»
(III, 7, S. 316.)

Nachdem nun Dionis doch auf dem Zweikampfe besteht, weigert er sich mit den Worten:

«En l'humeur où je suis, rien ne peut m'irriter.
O dieux! que promptement ma fureur est calmée,
Et qu'une bonté grande a ma main désarmée.»
(III, 7, S. 317.)

Zum Schlusse wird dann der miles gewöhnlich geprügelt oder mit höhnischen Bemerkungen verabschiedet; selbstverständlich geht er auch der Geliebten verlustig; nach der empfangenen Züchtigung hat er in der Regel noch einige mutige Worte.

So kommt er in *Clarice*, nachdem er den Zweikampf verweigert, noch einmal, und da ihm nun der Mut wiedergekehrt, will er seinerseits scheinbar seinen Gegner noch einmal herausfordern. Zu diesem Zwecke gibt er seinem Diener den Befehl, vor seines Gegners Thüre zu klopfen:

«Frappe, mais doucement, par respect des voisins.»

Natürlich hört es dieser nicht und kommt infolgedessen auch nicht. Nun zieht der Kapitän los:

«*Poltron, deux fois poltron, et trois et quatre fois:*
Je sacrifirai, traître, à ma juste vengeance
Toi, les tiens, ta maîtresse et toute ton engeance.
Retirons-nous: tu vois si le cœur me défaut:
Une belle retraite égale un bel assaut.»

(V, 13, S. 453.)

So schwindelt er im *Agesilan* der Königin vor, er habe seinen Gegner Florisel aus der Welt geschafft. Unglücklicherweise kommt dieser gerade dazu und straft ihn so Lügen. Mit vornehmer Gespreiztheit verzichtet er nun auf seine Geliebte:

«*Honneur, Diane, Amour, je brise vos liens,*
Et ne reconnois plus de charmes que les miens.»

(V, 7, S. 93.)

In der *Clorinde* (1635)[1]) wird dem miles *Polidor* der Rat erteilt, dem Beispiele seiner Geliebten zu folgen und ins Kloster zu gehen:

«*Suis le même dessein, ayant des qualités*
Incapables de plaire à nos yeux enchantés.»

(V, 4, S. 254.)

Und in der *Amélie* kommt er nach seinem feigen Rückzuge auch noch einmal, führt eine ähnliche Szene auf und wird schliesslich mit spöttischen Komplimenten von allen Seiten verabschiedet. (V, 6, S. 351.)

Rotrou passte sich eben auch dem Gebrauche seiner Zeit an, den lächerlichen und feigen Grosssprecher auf die Bühne zu bringen. Wenn es aber in der Vorrede zu Agesilan heisst, dass die Übertreibung dieses Charakters ohne Zweifel dazu dienen sollte, die Prahlereien, welche die damaligen Schriftsteller in den Mund ihrer Helden legten, erträglich und sogar natürlich zu machen, so ist das eine viel zu günstige Auffassung der Rolle des miles. Man brachte den miles

[1]) *Œuvres* III. 175—255.

auf die Bühne, weil er herkömmlich war, und weil man, wie S. 54 ff. schon erwähnt, ihn zum Zielpunkte des Spottes über die fremden Eroberer machen konnte.

Rotrou wusste ohne Zweifel, dass der *Matamore* nicht in den Rahmen einer regelmässigen Komödie passte. Viele seiner Stoffe sind dem Italienischen und dem Spanischen entlehnt. Es liegt also nahe, dass er auch den Prahlhans herübernahm. Aber wo es ihm möglich war, merzte er ihn aus. In *Célie ou le Viceroy de Naples* (1644—45), dem italienischen Lustspiel *Gli duoi Fratelli Rivali* von Giovan Batista della Porta nachgeahmt, tritt der Kapitän nicht mehr auf, obwohl er im Original vorhanden, und dort nicht zum Schlechtesten gezeichnet ist.[1]) In *La Sœur* (1645), der *Sorella* des nämlichen italienischen Verfassers nachgebildet,[2]) hat Rotrou statt des italienischen *Capitano Trasimaco* einen *Polydore*, der aber nicht auftritt. Aber den Kapitän in seiner Urgestalt mit einem Male verschwinden zu lassen, konnte sich erst Molière erlauben.

Ein besonderer Platz mag hier Antoine Mareschal zugewiesen werden, welcher den miles zunächst in seinem *Railleur* auf die Bühne brachte,[3]) vielleicht, wie Stiefel meint,[4]) infolge einer von Rotrou erhaltenen Anregung. Er heisst hier *Taillebras* und ist der Schrecken des Weltalls, der die Könige ein- und absetzt, der nicht zu sterben braucht, weil er Gott ist, und wenn doch, nur durch einen Donnerschlag zu Grunde gehen kann, der, dem Geschlechte des Achilles entsprossen, auf Erden nicht seines Gleichen hat:

«Ce nom de Taillebras dans tout le monde éclatte.
Il n'est point de pais qui luy soit étranger;

---

[1]) Stiefel, *Unbekannte ital. Quellen* p. 49 ff. u. *Z. f. nfr. Spr.* 1894. XVI. 45.

[2]) Stiefel, *ibd. XVI, 45.*

[3]) *Anc. th. fr.* V, 348. — Den Titel der Originalausgabe bringt Reinhardstöttner, l. c. p. 628, A. 1. — Aufgeführt wurde das Stück 1636. bzw. 1637; Parfaict, *Dict. des Théâtres etc.* IV. 369; Lucas, *Hist. etc.* III, 280.

[4]) *Z. f. nfr. Spr.* 1894. XVI, 28.

Il fait les Roys en France, et les Ducs à Venise:
L'Hespagne m'a nourry moins de laict que d'orgueil
L'honneur de mon berceau m'affranchit du cercueil,
Ou, si je doy mourir, c'est d'un coup de tonnerre.
Il faut pour mon sepulchre un tremblement de terre.» (I, 4.)

Als *Clarimand* zu ihm von seines Gleichen spricht, erwidert er:

«Tes pareils? Mais j'ay tort de me pleindre en ce point
Il parle de pareils, et moy je n'en ay point.» *(ibd.)*

Seiner Geliebten imponiert er ebensowenig wie seine Standesgenossen; im Gegenteil, er wird von ihr zum Narren gehalten, während er doch von dem hinreissenden Zauber seiner Person überzeugt ist. Er bietet ihr Titel, Kronen und Reiche etc. an, aber sie lässt ihn tüchtig abfahren:

«Mais qu'est-ce qu'ajouter à mon état premier
Des Royaumes en l'air, en terre du fumier?
Bâtir sans fondement des fortunes en songe?
Flatter la pauvreté par un si riche mensonge?»

Doch auch diese derbe Sprache versteht der Capitaine nicht. Im Gegenteil glaubt er noch immer, von ihr geliebt zu werden:

«Je scay bien qu'elle m'aime et qu'elle me revere,
Elle rit (Dieu me damne) en faisant la severe.»
(II, 3.)

Zum Zweikampf gedrängt, versucht er alle möglichen Ausreden, die wir ja bereits kennen:

«Toutefois le vilain est armé,
Et ne m'attaque pas sans un dessein formé». *(ibd.)*

Er wird Feigling genannt. Voll Entrüstung entgegnet er

«Poltron? le fils aîné qu'enfanta la Valeur»? (II, 3.)

Der Angstschweiss steht ihm auf der Stirne:

«*C'est que mon cœur bouillone, et par là s'évapore.*»

In die äusserste Enge getrieben, sagt er:

«*Que diront tant de Preux, de qui je suis l'Alcide?*
Qui respectent ce bras qui fut leur homicide?
Ne se plaindront-ils point de ce qu'un lâche sang
Déhonore ma main, et fait honte à leur rang?
Non, non, je ne luy puis accorder cette gloire.» (II, 4.)

Da er nicht mehr ausweichen kann, so lässt er sich dazu herbei nur im Dunkel der Nacht:

«*Sans suitte, sans second, dans la ruë, et la nuict,*
La lune dans son plein fournira de lumière:
Vous seriez décrié, fuyant cette carrière,»

damit er sich ungestört und ungesehen der gemeinen List bedienen kann, dem Gegner sein stumpfes Schwert zu vertauschen, während er mit dessen schneidigem ihn verwundet.

Er entgeht aber seiner Strafe nicht: wird tüchtig geprügelt und benimmt sich dabei höchst kläglich:

«*Sans armes? sans bâton? l'action est vilaine;*
M'attaquer à main forte»

schreit er. Hernach wird er noch von allen gehänselt (IV, 5).

Alle herkömmlichen Züge des miles treffen wir hier wieder: die zum Gähnen einladenden Aufschneidereien, seine widerwärtige Feigheit, seine cynische Brutalität und seine charakteristische Bestrafung, aber keine lebenswahre Gestalt, für die wir Teilnahme fühlen könnten.

Dieselben Empfindungen drängen sich uns bei Betrachtung des *Capitaine Matamore* vom nämlichen Verfasser auf. Nicht die Hervorhebung irgend eines neuen Motivs nötigt uns näher auf dieses Stück einzugehen, sondern nur der selbstgefällige Ton, den Mareschal in seinem dem *Capitaine Fanfaron* beigefügten *advertissement* anschlägt. Mareschal meint, dass dieser Kapitän der erste sei, der auf der französischen Bühne in Versen gesprochen habe, eine Bemerkung, die Par-

faict veranlasst hat, das Stück vor die *Illusion* zu setzen, obwohl es erst im Jahre 1638 gedruckt wurde. Parfaict scheint also nicht zu wissen, dass schon der Kapitän Baïf's, oder der *Capitaine Prouventard* in *Les Desguisez* im vorausgegangenen Jahrhundert in Reimen gesprochen hatten. Mareschal selbst ist sehr von seinem Werke eingenommen. Er rühmt sich, Plautus so umgearbeitet zu haben, dass er in seinem eigenen Werke nicht mehr zu erkennen sei. Den Schauplatz hat er nach Paris verlegt, dem *Fanfaron* legt er Rodomontaden aus der modernen Geschichte und Zeit in den Mund, damit man sie besser verstehe.

Wie verhält sich nun in Wirklichkeit das Stück zu diesen von Selbstlob strotzenden Zeilen? Was den miles betrifft, so geht die Ähnlichkeit mit dem des Plautus oder besser gesagt die Kopie desselben aus folgenden Stellen hervor. Wenn z. B. *Matamore* den *Artotrogue*, der ihm alle aufzählt, die der Kapitän schon in den Hades entsendet hat, um die Anzahl frägt und jener antwortet: «*A trente millions*», worauf *Matamore* sagt: «*Qu'il a bien supputé*» (I, 2), so ist das nichts anderes als eine getreue Nachbildung des Plautus: "*Quanta istaec hominum summast?* Art. *septem milia.* Pyrg. *Edepol memoriast optumad*" (V. 46—49).

Vergleichungspunkte in dieser Hinsicht bieten die 3. Scene des I. Aktes:

«*Que mes armes, Coquin, soient encor plus luisantes.*
Je veux que leur éclat brillant et sans pareil
Fasse blémir l'Aurore et pâlir le Soleil.»

und Plautus: mil. glor. I, 1, V. 1 und 2.

"*Curate ut splendor meo sit clupeo clarior*
Quam solis radii esse olim quam sudumst, solent";

oder IV, 1, wo der miles die alte Geliebte fortschickt und eine neue nimmt:

«*Mais prends garde sur tout en cette amour nouvelle*
Que quittant celle-cy, l'autre me soit fidelle,»

und Plautus V. 983:

"Sed ne et istam amittam et haec mutet fidem";

oder III, 6, wo Palaestrion hofft, der Kapitän werde in die Falle gehen, denn:

«Il le pense du moins, et que tel aujourd'huy
Tout le sexe le court, et meurt d'amour pour luy,»

und Plautus V. 778:

"Itaque omnis se ultro sectari in Epheso memorat mulieres";

oder die schon mehrmals erwähnten Worte:

«Ma beauté m'est à charge, ô l'importun fardeau
Que le ciel me déplait, de m'avoir fait si beau,»

und Plautus V. 64:

"Nimiast miseria nimis pulcrum esse hominem."

Das Zittern *Artelese's* findet *Matamore* ganz begreiflich, denn:

«Mille soldats armés devant moy font le mesme.»

Vergleiche dazu Plautus 1273:

"Viri quoque armati idem istuc faciunt.

Auch sonst lehnt sich die Fabel mit Ausnahme des 1. Aktes und einiger nebensächlicher Scenen eng an Plautus an. Was die Prahlereien des Kapitäns anlangt, so muss man ja zugeben, dass sie mit denen des Plautus nichts gemein haben; sie sind aber deswegen nicht interessanter oder origineller. Er ist eben auch hier der miles, der nie und nimmer durch Waffen besiegt werden kann, wohl aber im Punkte der Liebe eine sehr empfängliche Seite besitzt:

«Invincible d'ailleurs, que les feux ni les fers,
Cent mille hommes armez, les Cieux ni les Enfers,
Ce que le Monde entier a de plus redoutable,
Ne sçauroit empêcher de paroître indomtable.

Une larme le fait en sortant de vos yeux
Et domte ce domteur des hommes et des Dieux.» (I, 1.)

Mareschal kann gewiss nicht auf die Priorität dieses Motivs Anspruch machen. Dieselbe Idee ist schon ausgedrückt in *Les Contents*, wo es *Cupido* gelungen ist, den unbezähmbaren Mut des Kapitän zu bezwingen, was ein Heer von 50000 Mann nicht fertig gebracht hätte (I, 3), oder in *La comédie des comédies*, wo der Kapitän gesteht, dass er vom Gotte Amor besiegt ist, er, der doch bis jetzt immer auf Seite des Stärkeren war (II, 1). Phylacie macht dem Kapitän vor, dass sie mit den fürstlichen Damen, die sich in ihn verliebt hätten, Streit bekommen könnte:

«Il me vient des Cartels de l'une et l'autre Zone
Tantôt d'une Sultane, après d'une Amazone,
L'Infante du Perou me fait craindre sa main
Celle de Tartarie arrivera demain.» (I, 1.)

Er beruhigt sie mit dem Hinweise auf sein Schwert:

«Je porte à mon côté la Noblesse et l'honneur,
C'est le Sceptre du monde, et j'en suis le Seigneur,
C'est luy qui fait les Ducs, les Princes, les Monarques.»
(I, 1.)

Dieser Hinweis auf das Schwert ist auch nicht neu. Mareschal selbst hat dieses Motiv schon in seinem Railleur verwendet:

«Et cette cy pour moi parle quand elle veut.
Elle a mis sur les prez plus d'hommes à l'enfers
Que les Poëtes du temps n'ont fagotté de vers.» (I, 4.)

In den *Jaloux* sagt der Kapitän *Fierabras*, Bezug nehmend auf sein Schwert:

«Mais si une fois je luy fais essayer ceste-cy, plus tranchante que Flamberge ou Durendal, je le fendray jusqu'à l'estomach.» [1])

[1]) *Les Jaloux.* V, 6. — Vgl. noch *Le Fidelle* (III, 5); *La Com. des Comédiens*, II, 2.

Viel mutet Mareschal seinem Publikum zu, wenn folgende Heldenthaten des *miles* der modernen Geschichte entnommen sein sollen:

«cent Maures en Anjou,
Quatre mille Indyens dans le fonds de Poitou,
Six mille Polonnois sur les bords de Champagne,
Douze mille Persans dans la basse Allemagne,
Dedans l'Isle de France onze mille Chinois,
Dedans celle de Ré vingt mille Japonois,
Et trente mille Turcs dedans la Picardie
Sont morts en un seul jour de vostre main hardie.»
(I. 2.)

Da klingen doch die Prahlereien des antiken miles, der 150 Mann in Cilicien, 100 im Skythenlande, 30 in Sardes und 60 in Macedonien an einem Tage kalt gemacht, noch natürlicher und verständlicher.

Richtig bemerkt Reinhardstöttner[1]), dass Mareschal's *miles gloriosus* nach zwei Seiten hin Interesse biete: „Einmal ist in seinem Stücke die plautinische Fabel durchgeführt und verhältnismässig sehr wenig modernisiert. Es gibt aber nicht sehr viele Kapitänstücke, welche den miles vollständig nachahmen; meist wird nur seine Persönlichkeit mit den üblichen Charakterzügen verwendet, nicht aber die ganze plautinische Komödie. Anderseits ist der Kapitän hier ein Gascogner geworden, was, so nahe es bei dem Charakter dieses Volksstammes lag, nur sehr selten vorkommt. Der Kapitän blieb, wie Fournel[2]) treffend anführt, der französischen Nationalität fremd. Wir treffen ihn fast nur als Italiener oder Spanier."

Die Prahlereien des *Maistre Jeremie* in Discret's Komödie *Alizon*[3]) bewegen sich im gewöhnlichen Geleise. Zuerst spricht er wieder von seinen Kämpfen:

---

[1]) *Plautus* etc. p. 627.

[2]) *Les Contemporains de Molière* III. 29. citiert von Reinhardstöttner. p. 627. A.

[3]) *Anc. th. fr.* VIII, 400—496.

«Et. du temps d'Henry trois, le dernier des Valois.
On me nommoit partout le grand Mars des François.»

Wenn plötzlich ein kühnes Unternehmen ausgeführt werden sollte, lief er im Hemd hin, um ja unter den ersten zu sein. Nur Gott *Amor* kann sagen, dass er ihn, den ersten aller Krieger besiegt habe. (I, 3, S. 46.)

Durch ein besonderes Kauderwälsch macht sich der Soldat *la Roze* in der 1640 aufgeführten *Comédie de chansons* [1]) bemerkbar. Er stimmt einen Kriegsgesang an:

«Patapatapan, donnons, donnons:
Tantaralan tantare,
Compagnons,
Nous aurons la victoire.» (I, 7. S 131.)

Er sagt sich von *Mars* los und ergibt sich hinfüro nur dem Gotte *Bacchus* (II, 3, S. 140). Nebenbei entwickelt er eine zudringliche Neigung zu einer von ihm entführten schönen jungen Hirtin, bei welcher er aber keine Erhörung findet.

Vergebens durchblättern wir die Lustspiele dieser Zeit, um darin einem entscheidenden Fortschritte in der Kunst zu begegnen. Überall finden wir geistige Armut und Erschlaffung aller ästhetischen Begriffe. Im Vergleich zum erfreulichen Aufschwunge, den die Tragödie in dieser Zeit nahm, muss uns das um so mehr befremden, als, wie Mahrenholtz trefflich bemerkt, für die Komödie ungleich günstigere Lebensbedingungen gegeben waren: „Einmal bot die italienische Komödie mannigfache Stoffe, wie Anregung, dann gaben auch die Zeitverhältnisse, die Beziehungen zum Hofe und Könige hier mancherlei Impulse, die der Tragödie fehlten.“ [2]) . . . „Ein schlimmes Verhängnis für die französische Komödie war es nur, dass neben den Versuchen einer selbständigen, national gefärbten Dichtungsweise immer wieder die plumpesten Nachahmungen der spanischen und römischen

---

[1]) *Anc. th. fr.* IX, 100—230.
[2]) *Molière. Sein Leben u. s. Werke*; III. Abschn. I. Kap.

Komödie, und namentlich auch, was am meisten zu bedauern, der italienischen Comm. d. a. sich Bahn brachen.“ [1])

So bringt auch der durch seine tollen Streiche bekannte, nicht talentlose S. Cyrano Bergerac [2]) in seinem *Pédant joué* wieder einen ganz schablonenhaften *Capitaine Chasteaufort* auf die Bühne, dessen bombastische Reden und klägliche Feigheit wohl den übersprudelnden Witz und die üppige Fantasie des Verfassers ersehen lassen, dem Leser aber auch reichlich Gelegenheit geben, seine vollständige Unfähigkeit in der Komödiendichtung zu bemitleiden. Einige Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, in welcher Weise der Dichter die Feigheit des Kapitäns karikiert:

Von einem Bauern bekommt der Kapitän Prügel. Er, dem es die Würde seines Wesens verbietet, jemand Geringeren als einem Riesen das Leben zu schenken (I, 1), lässt es sich ruhig gefallen; denn einmal in seinem Leben lässt er sich schlagen, und da soll man nicht sagen können, dass der Schurke von einem Bauer ihn in seinem Entschluss wankend gemacht hätte (III, 1). Später wird er wieder geschlagen. Er zählt die Schläge. Es sind deren gerade 12: «*Ah! le rusé, qu'il a fait sagement: S'il en eust donné treize, il estoit mort.*» Hierauf wird er zu Boden geworfen und mit Fusstritten traktiert:

«*Aussi bien me voulois coucher.*» (IV, 3.)

Gelegentlich benützt der Dichter seine Komödie, um seine schlechten Witze an den Mann zu bringen. So bekommt z. B. *Chasteaufort* die Geliebte nicht von ihrem Vater, weil er aus der Normandie ist «*(quasi) venu du Nort pour mandier*». Sonst leistet der Kapitän das non plus ultra in Abgeschmacktheiten. Er hat den Göttern ihre Bahn im Weltenraume angewiesen, und sie zu Sternen verdonnert; alles was er unternimmt, ist ausserordentlich, «*car si j'engendre, c'est en Deucalion, si je regarde, c'est en Basilic, si je pleure, c'est en*

---

[1]) Mahrenholtz, ibd. p. 68.
[2]) Fournel, *La litt. indép.* etc. p. 119—124.

Heraclite etc.» . . . «*Enfin vous voyez celuy qui fait que l'Histoire du Phenix n'est pas un Conte.*» Eine Anspielung auf seine vergeudete Manneskraft scheint es zu sein, wenn *Granger* ihm den schweren Vorwurf macht: «*Vous n'estes ny masculin, ny feminin, mais neutre.*» (I, 1.) Seine Augen sprühen im Zorne Funken, von denen leicht einer aus Unvorsichtigkeit den neben ihm stehenden Pedanten versengen könnte: «*Sçachez donc, Messire Jean, que je suis celuy qu'on ne peut exterminer sans faire une Epitaphe à la Nature; et le Pere des Vaillans, puisqu'à tous je leur ay donné la vie*». Natürlich lebt er auch in der Einbildung, dass kein Mädchen ihm Stand halten kann: «*C'est mon foible de n'avoir jamais pû regarder de Femme sans la blesser.*» (I, 1.)

Eine treffende Charakteristik über Cyrano's Werk gibt uns Fournel[1]): «*Le Pédant joué sent l'extrême jeunesse de l'auteur: on peut lui reprocher l'absence de liaison dans les scènes, de l'invraisemblance, des longueurs, des exagérations, de l'inexpérience; le comique y tombe souvent dans la bouffonnerie; mais, à côté de ces grares défauts, quelle verve étonnante, que de traits, que de scènes même vraiment dignes de Molière.*»

Auch der Don Quichot in den *Folies de Cardenio*[2]) ist ein echter miles. Mit einer langen Tirade feiert er seine Tapferkeit und seine Triumphe:

«*J'ay graré mon estime au sein de la Mémoire,*
Et vuidé de lauriers les autels de la Gloire . . .
Irriter mon courroux, c'est offenser Alcide,
L'honneur suit mes desseins, la victoire mes pas,
Et l'un de mes regards peut causer cent trespas.
Tant je suis valeureux, que mes moindres explois
Font peur aux elements et leur donnent des loix.»
(III, 5.)

Diese hochtrabenden Worte hindern ihn aber nicht, dass er seinen Diener schmählich im Stiche lässt, der von *Cardenio* geschlagen wird, wobei er die Ausrede hat:

---

[1]) *La litt. indép.* etc. p. 123.
[2]) Fournier. *Le th. fr.* II, 32 ff.

«Le perfide a-t'il donc ma vaillance trompée,
Sans me donner loisir de tirer mon espée?»

Sein Diener *Sancho* aber kennt ihn:

«Vrayment c'est à propos que vous fermez l'estable
Quand la porte est reçue, et n'est plus évitable
Que n'ariez vous devant cette ardeur dans le sein.»
(III, 6.)

Später hat er eine Begegnung mit *Fernant*. *Sancho* will gehen, denn er fürchtet, nochmals Schläge zu bekommen. Aber *Quichot* bittet ihn zu bleiben:

«Non, je veux que tu sois tesmoin de mon courage.»

Selbstverständlich läuft er gleich beim ersten Angriffe davon. (IV, 7.)

Verliebt ist er auch und grossartig von sich eingenommen. Er frägt seinen Diener, den er zur Geliebten geschickt:

«Quel accueil t'a donc fait cette illustre princesse
Pour laquelle je brusle et soupire sans cesse?
N'as-tu point par ma lettre offencé tant de rois,
Qui souffrent maintenant la rigueur de ses lois?»
(V, 5.)

Fast ergreifend sind die Schlussworte, mit denen *Sancho* die Hirngespinste seines Herrn verflucht:

«Si je puis une fois retrouver mon village,
On m'osteroit les yeux, on pourroit m'escorcher
Pour me faire quitter l'ombre de son clocher.
Au diable soit le maistre et sa chevalerie!
Ce penible mestier vient de sa resverie.
J'ay tout quitté pour luy, mes enfants, ma maison,
J'ay souffert mille maux, j'ay perdu mon grison
O Dieux! que je connoy mon esperance vaine
Que j'ay mal employé ma jeunesse et ma peine.»

Selbst in der auf Befehl Richelieu's geschriebenen Musterkomödie *les Visionnaires* (1637)[1] von Desmarest durfte der miles nicht fehlen. Das Stück sollte die Schwächen und Extravaganzen der Gesellschaft zeichnen. Ganz richtig bemerkt Lotheissen:[2] „Welch dankbaren Stoff hätte ein echter Satiriker in jener Zeit des Übergangs gefunden! Er hätte nur in das volle Leben zu greifen brauchen, wo auf dem politischen Gebiete der Widerspruch zwischen den Bestrebungen des Adels und seiner geringen Einsicht ebenso auffiel, wie die Mischung von Roheit und Affektation, die sich in der vornehmen Gesellschaft zeigte." So aber glaubte man ohne Renommist nicht auskommen zu können. Derselbe leitet mit einem Monologe die Komödie ein.

Amidor:

«Je suis l'amour du Ciel, et l'effroy de la terre,
L'ennemy de la paix, le foudre de la guerre,
Des dames le désir, des maris la terreur.
Et je traisne avec moy le carnage et l'honneur.»

Herkules, Alexander, Cyrus hat er getötet, Babylon, Ninive etc. hat er zerstört. Zum Schlusse bittet er Gott:

«O Dieux faites sortir d'un autre tenebreux
Quelque horrible geant, ou quelque monstre affreux.
S'il faut que ma valeur manque un jour de matiere,
Je vay faire du monde un raste cimetiere.»

Vor dem harmlosen Poeten reisst er aus:

«La rage le possede,
Contre le furieux la fuite est le remède» (I, 2).

Filidan begrüsst ihn als *«roi des vaillants»*, worauf er ganz glücklich antwortet: *«Ce titre me plaist fort»* (III, 1).

---

[1]) Fournier, *Le th. fr.* II, 361. — Vgl. Dannheisser, *Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich*, in *Z. f. nfr. Sprache* etc. 1892. XIV. 39.

[2]) *Literaturgeschichte* II, 463.

Melisse liebt ihn; in dem Augenblicke, wo sie sich ihm nähern will, läuft er davon, weil er sich fürchtet (IV, 2); und hernach stellt er sich wieder, als ob er bloss geflohen sei, weil er ihre Liebe nicht wolle:

«*J'ay trop d'amour ailleurs, je ne puis vous entendre*».
(IV, 5.)

In IV, 7 erzählt er uns noch, dass er die ganze Welt in 4 Wochen erobert hat.

Wenn Caro meint, dass der Typus des Kapitän etwas zu krass und unnatürlich gezeichnet sei,[1]) so fällt er damit kein falsches Urteil. Er verkennt aber die Rolle des bramarbasierenden Soldaten, wenn er einen von dessen Kraftsprüchen anführt, um die Unnatürlichkeit zu veranschaulichen, denn es könnte dadurch die Ansicht Raum gewinnen, als hätte es Kapitäne gegeben, die vernünftig sprachen oder handelten. Dem ist aber nicht so. Traurig muss es damals in Frankreich bestellt gewesen sein, wenn Parfaict[2]) schreiben kann, dass man solche exzentrische Menschen täglich sehen konnte: «*Dans cette Comédie sont représentés plusieurs sortes d'esprits chimériques ou Visionnaires, qui sont atteints chacun de quelque folie particulière; mais c'est seulement de ces folies, pour lesquelles on ne renferme personne, et tous les jours nous voyons parmi nous des esprits semblables, qui pensent pour le moins d'aussi grandes extravagances, s'ils ne les disent.*» Und noch trauriger ist es gewesen, wenn nicht nur das Parterre-Publikum, sondern auch die hochgebildeten Kreise an solchen Stücken Gefallen fanden. So hatte auch Mme. de Sévigné einen hohen Genuss, als sie die *Visionnaires* sah, und sie fand, dass diese Komödie die *représentation de tout le monde*[3]) sei.

Und trotzdem in den *Vis.*, wie das bereits von Dannheisser hervorgehoben worden ist,[4]) die Grenze zwischen Wirklichkeit und Satire sich schwer ziehen lässt, indem nämlich die Kommentatoren in jeder der auftretenden Personen

[1]) *Richelieu u. das frz. Drama* p. 16.
[2]) *Hist.* etc. V, 386 f.
[3]) Taschereau, *Hist. d. l. Vie . . . de Corneille* p. 61.
[4]) *Zeitschr. f. nfr. Spr.* etc. XIV, 39.

irgend eine Celebrität des Pariserlebens zu erkennen glaubten, [1]) so kann doch nach solchen Proben ein Urteil in dieser Hinsicht nicht zweifelhaft sein: «*Autant de personnages, autant de caricatures d'une expression grimaçante.*» [2])

Der Kapitän ist noch immer, was er von jeher war, der Mittelpunkt der imaginärsten Rodomontaden und ungeheuerlichsten Abgeschmacktheiten, und somit auch der erklärte Liebling des zwar verständnislosen, aber schaulustigen Publikums. [3])

III. Der Miles bei Corneille.

Die obigen Ausführungen haben erkennen lassen, dass der französische miles von seinem ersten Auftreten in der Rennaissance-Komödie bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts, abgesehen von einigen unbedeutenden Äusserlichkeiten, kaum irgend welche Veränderung erlitten hat. So wie wir ihn am Anfang dieser Periode kennen gelernt haben, so ist er auch nach dem Schluss derselben. Es erübrigt uns nur noch, zwei Autoren eingehender zu betrachten; ich meine Pierre

---

[1]) Puibusque. *Hist. comp.* etc. II, 438.

[2]) Puibusque, *Hist. comp.* etc. II. 168.

[3]) Zum Schlusse dieses Kap. mögen noch einige Stücke aus dieser Zeit Erwähnung finden, die ebenfalls die Gestalt des *miles* behandeln, deren Besprechung ich mir aber versagen muss, da mir dieselben nicht zugänglich waren. Beauchamps führt in seinem *Recherches* unter dem Jahre 1639 ein Stück an mit dem Titel: *Le capitan, ou le Miles gloriosus, Com. de Plaute; en 5 actes en vers, attribuée à un comédien, dédiée à M. d'Ermanville, conseiller du roi. 4°. Par. Aug. Courbé. P. du 20 février, ach. d'imp. le premier marss.* Beauch. fügt hinzu: «*L'auteur à la fin de son épître dédicatoire met trois étoiles. Il n'y dit rien de sa pièce ni de lui-même; il se contente de louer beaucoup M. d'Ermanville sur sa valeur et sur sa prudence.*» Es ist wohl jene Komödie, auf welche Ant. Mareschal in seinem *avertissement* Bezug nimmt, und welcher er seinen *Capitaine* als den «*véritable*» gegenüber stellt. Fournel (*Les Contemporains* etc. p. 37) führt eine Komödie von Tristan l'Hermite an, mit dem Titel: *Le Parasite, com. en 5 actes*, aus dem J. 1654, in welcher auch ein Kapitän vorkommt.

Corneille und Paul Scarron. Wenn ich diese beiden Dichter genauer behandle, so geschieht es, weil in ihren Komödien ein neuer Geist zu erkennen ist, welcher der Weiterentwicklung des miles sehr förderlich war. Es mochte wohl ein zu grosses Wagestück sein, den gewissermassen sanktionierten Typus des Kapitäns aus der Welt zu schaffen. Andererseits war er mit der angestrebten Kunstpoesie nicht zu vereinbaren. Wenn Corneille in dieser Hinsicht auch ein feineres, ästhetisches Gefühl besass als Scarron, so muss doch zugegeben werden, dass der letztere in seinem Versuche zur Individualisierung des miles das Vorbild zu einem *Scapin* und *Mascarille* geschaffen hat.

Corneille war der erste, der es verstand, den miles seines bizarren Charakters zu entkleiden und ihn zu einer Figur umzuschaffen, die, nach dem Leben treu gezeichnet, uns verständlich wird und die deswegen nicht minder alle feststehenden Züge des Kapitän zu einem einheitlichen Ganzen verschmilzt. Schon in seinen Erstlingskomödien drängt sich uns die Beobachtung auf, dass Corneille darnach strebte, „den Rahmen des Lustspiels zu erweitern und dasselbe dem Geiste seiner eigenen Zeit anzupassen: er sah im Geist ein feines Charakterlustspiel als Ziel, das zu erreichen freilich erst einem Späteren gegeben war". [1]) Er war in seinen Bemühungen, das eigentliche Lustspiel herzustellen, weniger erfolgreich als in den nämlichen Bestrebungen auf dem Gebiete der tragischen Kunstbühne. Wir können in seinen Lustspielen den Kampf verfolgen, den er zu bestehen hatte, um endlich das Ideal, das er erstrebte und schon längst gefühlt, wenigstens einigermassen verwirklichen zu können.

Zunächst sollen nun einige Zeilen derjenigen Periode in Corneille's Bühnenlaufbahn gewidmet sein, wo er, dem herrschenden Alltagsgeschmacke huldigend, in seinen Komödien an die Possenspiele der *commedia dell' arte* sich anlehnt — wenn er auch schon vereinzelt, wie in *Mélite*, den Versuch macht, ein Bild der feineren Gesellschaft jener Tage zu zeichnen. Das Stück, welches hier zunächst in Betracht

[1]) Lotheissen, Literaturgeschichte II, 158 f.

kommt, ist die im Jahre 1636 [1]) zuerst aufgeführte Komödie *l'Illusion comique*. Wenn auch Corneille selbst von dem darin auftretenden *Matamore* [2]) sagt, dass er seinen Charakter des Prahlers so gut bewahrt, dass es nach seiner Ansicht wenige geben wird, in welcher Sprache nur immer, die sich ihrer Aufgabe besser entledigen, so ist darum der Wert des Stückes nicht höher anzuschlagen, als alle die Komödien dieser Zeit. Ganz richtig hat bereits Fontenelle [3]) bemerkt: *« Après Médée, Corneille retomba dans la Comédie, et si j'ose dire ce que j'en pense, la chute fut grande»*. Etwas milder, wenn auch immerhin noch abfällig genug, urteilt Puibusque [4]) über die *Illusion: «Le seul personnage qui aurait pu faire rire dans l'Illusion comique, est Matamore, fanfaron peureux; mais l'exagération de cette caricature dégénère en bouffonnerie de mauvais goût, et la vérité de quelques traits de caractère disparaît sous des hyperboles monstrueuses»*.

Corneille's *Matamore* ist, wie er selber in seinem *examen* sagt, ein Phantasiegebilde, das nur erfunden ist, um lachen zu machen, dessen Urtypus man aber unter den Menschen nicht finden kann. Parfaict [5]) gibt sich zwar Mühe, die Figur des miles als nach der Natur gezeichnet hinzustellen, da Frankreich in dieser Zeit solche Eisenfresser genug gehabt habe; aber niemand wird glauben wollen, dass sie sich in ihren Reden zu solchen Ungeheuerlichkeiten verstiegen haben, wie sie Corneille seinem Kapitän in den Mund legt. Und Fontenelle [6]) sagt: *»Il falloit que la nature fût encore bien inconnue, lorsque ces caractères-là plaisoient sur le Théâtre; et les Auteurs qui s'imaginoient avoir vû communément de ces sortes de folies par le monde, étoient eux-mêmes d'un caractère bien surprenant.»* Der *Matamore* ist eine bis zur Unkenntlichkeit und Unmöglichkeit entstellte Figur wie die Kapitäne der übrigen Dichter

---

[1]) Taschereau, *Hist.* etc. p. 59; Lucas, l. c. III, 280; Le Petit, *Bibliographie* p. 145; *Œuvres de Corneille* II. 435—523.

[2]) *Examen de l'Illusion* in *Œuvres* II. 432.

[3]) *Vie de Corneille* etc. in *Œuvres* III. 94.

[4]) *Hist. comp.* II, 93.

[5]) *Hist. du th. fr.* V. 187.

[6]) l. c. III. 95.

dieser Zeit. Sein Name allein zerstört die Mauern und gewinnt die Schlachten; auf seinen Befehl müssen die glücklichsten Monarchen sterben, ein Schlag mit der Kehrseite seiner Hand wirft tausend Feinde nieder. Mit einem Blicke kann er töten; er befiehlt den Göttern; die Göttinnen werben um seine Liebe; kurz er ist der Inbegriff aller Vorzüge: «*Tu vois un abrégé de toutes les vertûs*», sagt er zu Clindor (II, 2, S. 447 ff.). Wie der miles des Plautus und alle seine Epigonen, so hat auch er eine grosse Schwäche. «*Ce petit archer*» hat ihn, den Unbezwinglichen besiegt; doch ist das nicht zu verwundern, denn die Weiber lassen ihm keine Ruhe:

«*Leurs persécutions me rendoient misérable:*
Je ne pouvois sortir sans les faire pâmer.
Mille mouroient par jour à force de m'aimer:
J'avois des rendez-vous de toutes les princesses etc.»
(II, 2, S. 448.)

Diesen unerhörten Prahlereien entspricht eine ebensolche Feigheit. Seinem Nebenbuhler *Adraste*, den er in Begleitung *Isabellen's* sieht, weicht er aus, wofür er seinen guten Grund hat:

«*Lorsque j'ai ma beauté, je n'ai point de valeur . . . .*
Je ne saurois me faire effroyable à demi:
Je tuerois ma maîtresse avec mon ennemi».
(II, 2, S. 451.)

Da er sich aber *Géronte* gegenüber sicherer fühlt, glaubt er mit Grobheit imponieren zu können. Ganz gelassen besänftigt dieser seinen Zorn mit den Worten:

«*J'ai chez moi des valets à mon commandement,*
Qui n'ayant pas l'esprit de faire des bravades,
Répondroient de la main à vos rodomontades».
(III, 3, S. 471.)

Er würde zwar die Diener leicht vertreiben können, aber das Feuer, welches sein Schwert sprüht, würde das ganze Haus in einem Augenblicke in Flammen setzen. Je grösser die Furcht, desto stärker trägt er seine Rodomontaden auf,

weil er sie dadurch seinen Gegnern verbergen zu können glaubt (III, 4, S. 472 f.). Doch hat er in der grössten Angst einen Trost:

«*Toutefois, en tout cas, je suis des plus legers;*
S'il ne faut que courir, leur attente est dupée:
J'ai le pied pour le moins aussi bon que l'épée.»
(III, 7, S. 479.)

Trotz alledem zeigt er sich wieder brutal, wenn er sich einem, wie er glaubt, schwächeren Gegner gegenüber sieht. So sagt er zu *Clindor*:

«*Je te donne le choix de trois ou quatre morts.*»
(III, 9, S. 482.)

Clindor erklärt ihm aber:

«*J'ai déjà massacré dix hommes cette nuit;*
Et si vous me fâchez, vous en croîtrez le nombre.»
(III, 9, S. 483.)

Diese Sprache schreckt den Kapitän und zugleich sucht er das Verdienst für sich in Anspruch zu nehmen, durch seine kühnen Thaten den Mut *Clindor's* entfacht zu haben:

«*Cadédiou! ce coquin a marché dans mon ombre.*»
(III, 9, S. 483.)

Doch *Clindor* ladet ihn zu einem Zweikampf ein; nun bleibt dem Kapitän nichts übrig, als gute Miene zum bösen Spiel zu machen; grossmütig überlässt er *Isabelle* seinem Rivalen und gibt ihnen nun den Rat, sich ja überall zu seiner Partei zu bekennen, denn:

«*Je suis craint à l'égal sur la terre et sur l'onde.*»
(III, 10, S. 484.)

Ebenso weicht er auch einem ihm von *Adraste* angebotenen Zweikampfe aus:

«*Cette porte est ouverte; allons gagner le haut*»,
(III, 11, S. 485.)

sowie er auch im Folgenden das ihm angedrohte Erscheinen der Hausknechte nicht abwartet, sondern sich mit den Worten empfiehlt:

«*Un sot les attendroit*» (IV, 4, S. 498).

Langenscheidt hat versucht, die *Illusion* als ein wohldurchdachtes, zielbewusstes Werk hinzustellen,[1]) es als einen Kampf gegen die Vorurteile der Welt, als den Ausdruck einer idealen Anschauung des Dichters, als den Versuch einer Verteidigung des Theaters und Schauspieles zu betrachten; und man muss gestehen, dass dieser Versuch nicht so ohne weiteres misslungen ist.[2]) Wenn aber Langenscheidt sagt, dass Corneille das Bedürfnis empfand, der Welt zu zeigen, wofür er kämpfte und stritt, welche Ideale ihm im Herzen lebten und wie hoch er mit seinen Anschauungen über der Masse seiner Gegner stünde, so dürfte Corneille, der doch sein Stück selbst ein «*étrange monstre*» genannt hat, mit dieser sehr optimistischen Interpretation, zum mindesten gesagt, nicht schlecht weggekommen sein. Durch die oben gegebene, gedrängte Darstellung von *Matamore's* Auftreten glaube ich am besten bewiesen zu haben, dass Corneille — abgesehen von einigen sprachlich hoch erhabenen Stellen,[3]) die schon den Schöpfer des *Cid* ahnen lassen — durchaus keinen Grund hat, auf sein Machwerk stolz zu sein. Im Gegenteile können wir nur bedauern, dass er, der in seinem «*Cid*» den einseitigen Ansichten der litterarischen Welt, des damaligen Frankreichs zu trotzen wagte, die grosse Schwäche hatte, der herrschenden Manier seinen Tribut in so überschwenglicher Weise zu entrichten. Ein Zeichen für die Urteilslosigkeit der grossen Masse in ästhetischen Dingen ist

---

[1]) *Die Jugenddramen des P. Corneille* p. 34.

[2]) Vgl. hiezu auch das Urteil Körtings im *Literaturbl.* 1885. VII, p. 295.

[3]) Lotheissen, *Literaturgesch.* II, 177. — Ähnlich urteilt Le Petit (*Bibliogr.* p. 145): «Ce caractère du capitan est, en effet, du meilleur comique, et le poète de l'*Illusion* fait dire à Matamore les choses les plus bouffonnes, sans un mot trivial ou même burlesque. De plus, on trouve en divers endroits de la pièce des vers remarquables.»

übrigens, dass gerade diese Figur des *Matamore* den Erfolg der Illusion begründete und in einer Weise sicherte, dass man noch in diesem Jahrhundert es wagen durfte, das Stück dem Publikum aufzutischen.[1])

Nach seiner *Illusion*, sowie auch nach den um dieselbe Zeit verfassten Intriguen- und Situationskomödien zu urteilen, nimmt Corneille gerade keinen hervorragenden Rang ein. Deshalb sind aber doch seine Leistungen auf diesem Gebiete nicht zu unterschätzen, denn sie bilden ein wichtiges Bindeglied in der Kette der Lustspiele, von den *Farcen* und Jodelle angefangen bis herab zu Molière. Wenn Corneille in derartigen Stücken sich an die auf Liebeständeleien und Galanterien aufgebauten Lustspiele der spanischen Dichter anlehnt, die durch überraschende, wenn auch nicht immer wahrscheinliche Situationen, durch eine geschickte Verwicklung der Fäden der Intrigue zu wirken suchten, so führte ihn der durch seine Tragödien geläuterte Geschmack in der ästhetischen Kunst zur Charakterkomödie, wo das seiner Zeit und seiner Nation Eigentümliche durch pikante Darstellung die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesseln sollte.[2]) Im *Menteur*, 1643 aufgeführt, schuf Corneille eine Komödie, die eine Mittelstellung zwischen Charakter- und Intriguenkomödie einnimmt,[3]) und zu der Corneille

---

[1]) Es wurde gegeben am 6. Juni 1861 im *Théâtre Français* (S. Lucas, *Hist.* III, 382).

[2]) Schmidt, *Corn. als Lustspieldichter* in *Herr. Arch.* I, 285.

[3]) Scola, *Corneille's Le Menteur* und *Goldoni's Bugiardo* (citiert in *Z. f. nfr. Spr.* etc. 1884, VI, Ref. p. 167) nennt den *Menteur* keine Charakter-, sondern eine Situationskomödie, weil bei der Lösung des Knotens die Charaktereigenschaft der Lüge ganz ausser Spiel bleibt. Der Knoten wird gelöst, wie er gelöst worden wäre, wäre der Held kein Lügner, sondern nur das Opfer einer Namensverwechslung gewesen. Scola wiederholt hier im Grunde nur, was vor ihm schon von Fontenelle (*Vie de Corn.*, in Œuvres etc. III, 104) angedeutet worden war: «Mais enfin la plus grande beauté de la Comédie étoit inconnue; on ne songeoit point aux Mœurs et aux Caractères; on alloit chercher bien loin les sujets de rire dans des événements imaginés avec beaucoup de peine, et on ne s'avisoit point de les aller prendre dans le cœur humain qui en fourmille.» Dagegen sagt Lotheissen (*Literaturgesch.* II, 262): „Alarcon's Stück hat ebensoviel vom Intriguenstücke, wie von

durch Alarcon's *Verdad sospechosa* angeregt worden war.[1])

In dieser Komödie setzt sich Corneille zum Ziele, den schon Seite 72 erwähnten indirekten Sprössling aus der Familie des miles zu zeichnen, ich meine den *Cavalier* oder *Marquis*. Wenn auch der Lügner *Dorante* nicht gerade als *Marquis* bezeichnet ist, so gehört er doch zu dieser Menschenklasse. Er ist ein reicher Patriziersohn, der als solcher gewiss Gelegenheit hatte, mit den *Marquis* zu verkehren und sich so ihre Eigentümlichkeiten beizulegen. Bei näherer Betrachtung finden wir, dass *Dorante* ein dem Leben entnommener und wahrhafter Charakter ist, ein Vertreter der besseren Kreise des damaligen Paris, wo das Lügen in Mode war. Ebenso war das Prahlen mit tollkühn ausgeführten Streichen sehr beliebt. Lotheissen (*Molière* etc. p. 246) befindet sich in einem argen Irrtume, wenn er meint, unter Ludwig XIV. sei der französische Adel zwar, wie immer, von glänzender Tapferkeit, aber frei von jener Renommisterei gewesen, die sich in früheren Zeiten gezeigt hatte.

Ja, es gehörte nachgerade zum guten Tone, das Kriegshandwerk zu kennen und Thaten aus dem Militärleben, wenn

---

der Charakterkomödie. Das Verdienst Corneille's ist es, in seiner Bearbeitung die letztere Seite besonders betont zu haben, denn darin liegt die Bedeutung des *Menteur*. Es ist das erste französische Lustspiel, in welchem sich eine Charakterstudie findet. Er will darin vor allem den Charakter eines Lügners, namens *Dorante*, zeichnen."

Dieselbe Ansicht vertrat schon Guizot (Corn. et s. temps. p. 201): «*L'effet dramatique naît, dans le Menteur, de la peinture d'un caractère réel, connu, et Corneille apprenait encore une fois au public à goûter le charme de la vérité*».

Das Richtige wird wohl Brunetière in seinen geistreichen Ausführungen über den *Menteur* (in *Les Époques du Théâtre fr.* 1636—1850 p. 38) treffen, wenn er sagt, «*que* le Menteur, *à proprement parler, n'est encore ni comédie d'intrigue, ni comédie de mœurs, ni comédie de caractère*».

[1]) Noch in jüngster Zeit ist Alarcon's Stück von dem ebenso feinsinnigen wie vielseitigen Hofschauspieler Heinz Heinemann neu bearbeitet und am 20. November 1896 im Theater zu Braunschweig aufgeführt worden.

sie noch so ungereimt klangen, zu erzählen. Besonders dem weiblichen Geschlechte imponierte man damit:[1])

«*On s'introduit* (bei den Damen) *bien mieux à titre de vaillant*:
Tout le secret ne gît qu'en peu de grimace,
A mentir à propos, jurer de bonne grâce,
Étaler force mots qu'elles n'entendent pas;
Faire sonner Lamboy, Jean de Vert, et Gallas,
Nommer quelques châteaux de qui les noms barbares
Plus ils blessent l'oreille, et plus leur semblent rares,
Avoir toujours en bouche angles, lignes, fossés,
Vedette, contrescarpe, et travaux avancés:
Sans ordre et sans raison, n'importe, on les étonne:
On leur fait admirer les bayes qu'on leur donne,
Et tel, à la faveur d'un semblable débit,
Passe pour homme illustre et se met en crédit.»

Allerdings finden wir nicht alle stereotypen Züge des *Capitaine* wieder; hauptsächlich begegnen wir der Ruhmredigkeit verbunden mit langweiliger Geckenhaftigkeit. Auch die mit dem Kapitän unzertrennlich verbundene Eigenschaft der Feigheit geht in die neue Figur über. Ist es ja doch ganz erklärlich, dass die verweichlichten jungen Leute gar oft in dieser Beziehung Anlass zur Verspottung gegeben haben.

---

[1]) *Le Menteur* I. 6 (p. 158), in *Œuvres* IV. 141—239. Vgl. hiezu eine Stelle aus Corn.'s *Mélite*, wo er. dieses Haschen nach schönen Worten für Sache der Mode, als eitel Wind erklärt:

„*Ein hübsch Gesicht verlangt ein schmeichelnd Wort:*
Der Neuling mag in dieser Kunst sich üben.
Auch ich kann bei den Schönen feurig reden
Da es die Mode also von uns heischt.
Und solche Worte, wie das Buch sie lehrt,
Sind dort an ihrem Platz. Da gilts vor allem,
Erdichtet Leid zu klagen, und zu flehen
Um Heilung, schwülst'gen Unsinn auch zu schwatzen
Von künftiger Wunderthat zu faseln, und
Zu schwören, dass kein Hindernis zu gross;
Doch alles das ist Wind und nichts als Wind."

Nach Lotheissen *Literaturgesch.* (II, 144). citiert.

Aber wir finden diese Eigenschaft nicht mehr in der groben Karikierung, die wir gewohnt sind. Nur aus Andeutungen will sie uns der Dichter erkennen lassen. Er musste fürchten, den Nationalstolz zu beleidigen, wenn er die Söhne des Vaterlandes — und das waren sie jetzt alle — der Feigheit bezichtigte. Früher natürlich ergriff man mit Freuden die Gelegenheit, dieses Motiv zu verwerten, da man ja mit wenigen Ausnahmen nicht Landsleute, sondern die ausländischen, insbesondere die spanischen Soldaten mit dem Spotte treffen wollte.

Die mit Corneille's *Menteur* eingeleitete neue Richtung der Komödie musste auf jene imaginären Gestalten verzichten, die nur durch die italienische Stegreifkomödie zu solcher Bedeutung gelangt waren; denn jene Richtung verfolgte andere Tendenzen, indem sie sich zur Aufgabe stellte, Charaktere aus dem täglichen Leben der Pariserwelt auf der Bühne vorzuführen.

Dorante, der Lügner, ist eine jener Gestalten, deren Urbild in Paris überall zu sehen war: ein eitler, prahlerischer Geck, dessen Sinnen und Trachten nur darauf gerichtet ist, wie er am leichtesten ein Mädchen fängt. Die Lüge muss ihn aus allen seinen schwierigen und gefährlichen Situationen befreien. Infolge seines sonst harmlosen Wesens und der glücklichen Lösung des sehr verwickelten Knotens erscheint er uns aber doch humoristisch und nicht, wie man glauben sollte, als ein abschreckendes Beispiel, so dass man fast Lust verspürt, der allerdings verwerflichen Einladung des Dichters in den letzten zwei Zeilen des Stückes Folge zu leisten:

« Vous autres qui doutiez s'il en pourroit sortir,
Par un si rare exemple apprenez à mentir.»

Ich möchte hier noch an die Worte erinnern, mit welchen Thümmel[1]) den *Bramarbas* definiert: „Das Mittel, dessen sich der Renommist bedient, die Lüge, ist zwar ethisch verwerflich, zumal, wenn sie, wie hier, als eine immer wieder-

[1] Shakespeare, *Charaktere* I. 263.

kehrende, chronische, als Hang zur Unwahrheit auftritt. Indessen das Augenfällige der Rodomontaden, das Zuschandenwerden derselben, das Outrierte der Situation, das Karikierte der Zeichnung, mit einem Worte, die offenbare Nullität der Renommage überliefert das ethisch Unstatthafte, das sittlich Hässliche dem Komischen. Der moralische Unwille kann in der That nicht Fuss fassen, wenn das Missverhältnis zwischen That und Wort so handgreiflich ist; — jede ethische Erwägung löst sich in ein herzliches Gelächter auf."

Auch für Dorante's Charakter passt diese Erklärung. Mit welch' feiner Ironie drückt der Dichter die Nichtigkeit seiner Lügen und Renommagen aus, wenn er Cliton zu ihm sagen lässt:

«Les gens que vous tuez, se portent assez bien.»
(IV, 2, S. 202.)

Es liegt auf der Hand, dass der Dichter gerade mit diesen Worten den Lügner in den Augen der Zuschauer als harmlos hinstellen wollte. Corneille selbst rechtfertigt den Charakter des Dorante durch die Bemerkung, dass derselbe in seinen Lügen so viel Geistesgegenwart und Anmut besitze, dass man ihm nicht gram sein könne.[1])

Mit Meisterschaft verwebt Corneille die überlieferten Züge der Ruhmredigkeit und Eitelkeit des miles in die Charakteristik Dorantes, ohne dieselben indessen allzu grell und abstossend hervortreten zu lassen:

«Dis-moi, me trouves-tu bien fait en cavalier?..

so fragt er seinen Diener Cliton, der ihm antwortet:

«Ne craignez rien pour vous:
Vous ferez en une heure ici mille jaloux.
Ce visage et ce port n'ont point l'air de l'école,
Et jamais comme vous on ne peignit Barthole:
Je prévois du malheur pour beaucoup de maris.»
(I, 1, S. 142.)

---

[1]) Lotheissen. a. a. O. II. 266.

Gerade so spricht Palaestrio zu Pyrgopolinices. Clarice gegenüber kommt er auf die Kriege in Deutschland, die er aber gar nicht mitgemacht hat, zu sprechen, wobei er ziemlich stark aufträgt:

«Je me suis fait quatre ans craindre comme un tonnerre.»

«. . . Et durant ces quatre ans
Il ne s'est fait combats, ni sièges importants,
Nos armes n'ont jamais remporté de victoire,
Où cette main n'ait eu bonne part à la gloire:
Et même la gazette a souvent divulgué . . .
Mon nom dans nos succès s'étoit mis assez haut . . .
Pour faire quelque bruit sans beaucoup d'injustice.»

(I, 3, S. 148 f.)

Wie oft sind wir solchen Prahlereien beim *Kap.* begegnet, und doch sind es nicht jene ganz sinnlosen Rodomontaden, die nur eingeführt werden, um das Publikum zu belustigen; sie sind hier nur der Ausfluss des Bestrebens, der Geliebten zu gefallen, und nach damaliger Sitte brachte man das auf diese Weise am leichtesten fertig. Diese prahlerischen Worte sind also bei weitem nicht so unbegründet, wie die langweiligen Prahlereien der früheren Kapitäne und unterscheiden sich durch die prägnante Kürze sehr vorteilhaft von ihnen. Indirekt wird Dorante als Sprecher gekennzeichnet durch Isabelle, welche die Leute seines Schlages genügend kennt:

«Dorante est-il le seul qui, de jeune écolier,
Pour être mieux reçu s'érige en cavalier?
Que j'en sais comme lui qui parlent d'Allemagne,
Et si l'on veut les croire, ont vu chaque campagne;
Sur chaque occasion tranchent des entendus,
Content quelque défaite, et des chevaux perdus;
Qui dans une gazette apprenant ce langage,
S'ils sortent de Paris, ne vont qu'à leur village,
Et se donnent ici pour témoins approuvés
De tous ces grands combats qu'ils ont lus ou rêvés etc.»

(III, 3, S. 187.)

Hier erscheint uns Dorante als der Vertreter einer ganzen Klasse, und wie gut ist er als Prahlhans geschildert, ohne dass er sich in den üblichen Rodomontaden ergeht, oder wenn Clarice von ihm spricht:

«Un homme qui se dit être un foudre de guerre,
Et n'en a vu qu'à coups d'écritoire ou de verre.»
(III, 5, S. 193.)

Was sonst mehrere Scenen erheischte, finden wir hier in wenigen Worten viel natürlicher ausgedrückt. Ebenso kurz und treffend ist er als Don Juan gekennzeichnet mit den Worten Clarice's:

«Hé, vous la (main) donneriez en un jour à deux mille.»
(III, 5, S. 192.)

So finden wir bei Dorante verschiedene Eigenschaften des miles wieder: das Prahlen mit den Kriegsthaten, die Eitelkeit, die Feigheit, die Verliebtheit, aber sie alle erscheinen uns in einem natürlichen Gewande. Während der Capitaine durch seine Rodomontaden langweilt und kalt lässt, durch seine Feigheit und Brutalität Unwillen erzeugt, durch seine Verliebtheit und masslose Selbstüberhebung diesen Unwillen noch steigert, finden wir in Dorante alle Charakterzüge des miles verfeinert wieder, so dass er uns lebenswahr erscheint, und wir uns eine genaue Vorstellung von der ganzen Klasse machen können, deren Vertreter er hier ist. Auch die rohe Prügelstrafe, die den Kapitän gewöhnlich erreicht, merzt der Dichter aus, indem er einen hochkomischen Effekt in der 5. Scene des III. Aktes erzielt, wo der Lügner selbst angelogen wird.

IV. Der Miles bei Scarron.

Weniger fein, wenn ihm auch ein gewisser Versuch der Individualisierung nicht abgesprochen werden kann, hat Scarron den miles modernisiert.

Er behandelt den miles in 3 Komödien: *Les Boutades du Cap. Matamore, le Jodelet ou le maître valet* und *Jodelet duelliste.*

In dem zuerst erwähnten Einakter (1646), der nur als ein kleiner, literarischer Scherz angesehen werden kann, sprechen sowohl der Kapitän als auch die übrigen handelnden Personen in Reimen auf «ment».[1]) Eine kleine Probe möge hier Platz finden:

Cap. «*J'ay de l'amour infiniment*
Pour un bel œil, qui puissament
Me trouble impérieusement.
Il demeure en ce logement,
Marchons-y délicatement,
Hola, sortez hâtivement,
Sinon, parbleu robustement
J'écraserai ce bâtiment.»

Angélique: «*Hé qui frappe si rudement?*
Matam.: *C'est un faiseur d'égorgement.*» (I, 1.)

In *Jodelet ou le maître valet* (1645)[2]) gibt der *valet* einige Züge des Kapitäns wieder. Zwar meint Reinhardstöttner,[3]) dass derselbe fast gar keine Beziehungen zum miles habe. Ich bin dagegen der Ansicht, dass er sich in den Grundzügen seines Charakters mit ihm berührt. Gerade eine Haupteigenschaft desselben ist ja seine über alles Mass gehende Feigheit, mit der er jeden ernstlichen Zusammenstoss zu vermeiden sucht, verbunden mit einer gewissen Unverfrorenheit, die ihn dieselbe mit den verschiedenartigsten Ausreden entschuldigen lässt. Scarron verstand es, diese Züge in *Jodelet* in feiner und deutlicher Weise zum Ausdruck zu bringen, ohne dabei in den gewöhnlichen Fehler der krassesten Übertreibungen und plump erfundenen Unwahrscheinlichkeiten zu fallen. Bei *Jodelet* ist das Schwergewicht weniger nach der

[1]) Vgl. Sand, *Masques* I. 191. — Fournel. *Les contemporains de Molière* III. 405. — Lucas, *Hist.* III, 286.

[2]) *Œuvres*, VII, 7—98.

[3]) *Plautus* p. 665.

Seite der Grossmannssucht und der Eisenfresserei gelegt, als vielmehr nach der der Feigheit. Und mit höchst einfachen Mitteln bringt Scarron dies zu Wege, wenn *Jodelet* dem *Don Fernando* z. B. vorwirft, dass er es nicht gut angestellt habe:

«De venir sottement m'avertir d'un outrage
Que je ne savois point, et ne voulois savoir.»
(IV, 5, S. 75.)

Jodelet gesteht seine Feigheit ein:

«Autrement sans péril je lui cassois les os.»
(I. 2, S. 16.)

Ein echter miles thut dies zwar nie; aber eben dadurch, dass er seine Feigheit wieder zu beschönigen sucht, wird er zum miles. So weist er den Zweikampf zurück, weil sein Gegner einen Vorteil über ihn hat, denn er weiss ja die *«façon»*, wie man Leuten seines Standes am besten beikommen kann:

«C'est que cet enragé sait déjà la façon
Dont il faut dépêcher ceux de notre lignage».
(IV, 5, S. 76).

Hernach benutzt er die Ausrede, dass er sich mit einem Neffen *Fernando*'s überhaupt nicht schlagen könne, denn der Name sei ihm zu ehrwürdig. Noch mehr in die Enge getrieben, beruft er sich auf seine Indisposition für einen Kampf:

«Il faut être en humeur pour se battre et je meure
Si j'y fus jamais moins que j'y suis à cette heure.»
(IV, 5, S. 78.)

Es sind das nicht Dinge „allgemeiner Art" wie Reinhardstöttner meint, sondern es ist ein Charakterzug, wie man ihn beim miles des öfteren findet.[1])

---

[1]) Vgl. *Railleur* II. 3; *Alizon* V, 1.

Noch mehr wird man zu der Annahme kommen, *Jodelet* für eine Art miles zu halten, wenn man ihn in der Scene betrachtet, wo er verkleidet den Kampf wagen soll. Während sein Herr sich im Hintergrunde befindet, kann er in seiner Herzensangst es nicht unterlassen, ihn darauf aufmerksam zu machen, ihn ja nicht mit *Don Louis* zu verwechseln, und ihm etwa das Schwert aus Versehen durch den Leib zu bohren (IV, 7, S. 83). Dem Gegner gesteht er seine Schwachheit mit den Worten:

«*Vous me pardonnerez, je n'ai point d'apétit.*»
(V, 3, S. 88.)

Und wie ändert er den Ton, wie schwillt ihm der Kamm, als er durch das Erscheinen seines Herrn sich sicher fühlt:

«*Ma colère est tantôt au point où je la veux.*»
(V, 3, S. 89.)

Gerade das elende Benehmen in gefährlichen Situationen, die Findigkeit, mit der er alle Einwürfe widerlegt, das nach Beseitigung der Gefahr ersichtliche Bestreben, den hervorgerufenen schlechten Eindruck durch einen Kraftspruch zu verwischen, alles das gehört zur Ureigenart des miles. Züge, welche Scarron, wenn auch nicht in vollendeter Weise, aber doch weniger maniriert als seine Vorgänger zum Ausdruck gebracht hat. „Molière mit der wahren Komödie war eben damals noch nicht aufgetreten. Man verlangte noch nicht von der Komödie, dass sie den Geist anrege, dass in ihr interessante Probleme des gesellschaftlichen Lebens zur Besprechung kämen. Die Zuschauer waren zufrieden, wenn ihr Zwerchfell erschüttert wurde und kümmerten sich wenig um die Mittel, welche hierbei zur Anwendung kamen.“ [1]) Scarron stand zwar noch weit ab von dem Zuge der Zeit, der jenem Jahrhundert die Signatur einer klassischen Zeit aufgedrückt hat, und verdankt vielleicht gerade diesem bewussten Gegensatze

[1]) Gröhler, *Paul Scarron* etc., *in d. Zeitschrift f. nfr. Spr.* etc. XII, 27 ff.

zu dem sich allmählich herausbildenden und schliesslich dominierenden Geiste in der Literatur seine hohe literarische Bedeutung.[1]) Und welcher Rang Scarron gerade als Komödiendichter zukommt, ist erst vor kurzer Zeit von Peters in feiner und überzeugender Weise gezeichnet worden.[2]) In seinem *Jodelet Duelliste*[3]) bringt er uns das Bild des miles wieder, aber vervollkommnet und mit einigen seiner Dichterindividualität entsprechenden Zuthaten ausgerüstet. Wenn auch die Charakterzüge des miles infolge ihrer schablonenhaften Einzwängung, zu der sie die jedweder originellen Empfindung baren Komödiendichter dieser Zeit verdammten, immer in demselben Kreislauf sich bewegen, so liessen sie doch innerhalb dieses Rahmens der Fantasie den reichsten Spielraum. Scarron, der als rühmliche Ausnahme von seinen Zeitgenossen wirklich komische Kraft und Würze besass, wollte den ihm gewährten Spielraum so viel als möglich ausnützen. Er unterwarf sich dem oben erwähnten Zwange nicht, was schon aus dem Umstande hervorgeht, dass er die unleugbar ein zugkräftiges, komisches Element in sich schliessenden Motive des miles nicht der stereotypen Figur des Kapitäns zuteilt, sondern sie zur Charakterzeichnung des ja aus demselben Urquell entsprungenen viel weniger grotesken valet verwendet. Mit grossem Scharfsinn erkannte Scarron die beste Vermittlungsperson in der schon seit Anfang des Jahrhunderts bestehenden, ständigen Figur des Jodelet, die dem Äusseren nach, als mit bunten Gewändern, Holzsäbel und grossem Federhut ausgestattet, viel mit der äusseren Erscheinung des *Capitano* gemein hatte, dem inneren Kerne nach aber einzig den naiven und einfältigen, feigen und doch unverschämten Diener markierte.[4])

Ohne Zweifel war Scarron, der nach der damals üblichen Manier aus der spanischen Literatur schöpfte, auch vom *Gracioso* der Spanier beeinflusst, der ja neben den Zügen

---

[1]) Lutze, *Scarron* p. 1.
[2]) *P. Scarrons Jodelet Duelliste* etc. p. 26 ff.
[3]) *Œuvres* VI, 287—382.
[4]) Sand, *Masques* II, 254.

des Tölpels, Possenreissers und dummen Bauern den Typus des furchtsamen Bedienten in sich vereinigte. Schon der Umstand, dass Jodelet mit einer Ohrfeige bedacht wird, deutet auf spanischen Einfluss, worauf bereits Puibusque[1]) hingewiesen hat: «*Les soufflets nous sont venus principalement d'Espagne sur la joue du Gracioso Sancho, métamorphosé en Jodelet par Scarron. Les coups de bâton nous sont arrivés d'Italie sur le dos des victimes d'Arlequin, et la fusion s'est opérée dans la personne ou plutôt sur la personne du Sozie de Molière*».

Auch scheint der Prahler *Don Gaspard* nicht Scarron's eigene Erfindung zu sein, wie Peters (l. c.) meint, sondern auf der Entlehnung aus irgend einem spanischen Stücke zu beruhen.[2]) Ferner erklärt der Einfluss von Rojas Zorilla's *No hay amigo* manche Eigenheiten im französischen Stücke. „Scarron zog, wie es scheint, das 2. Stück des Rojas erst nachträglich heran, und indem er auf diese Weise 3 grundverschiedene Graciosos zu einer Person verschmolz, wollte er entweder bereits Fertiges nicht streichen, oder sich den komischen Gehalt jeder einzelnen Rolle erhalten, und er verzichtete lieber darauf, die widerstrebenden Züge zu beseitigen.“ [3]) Man soll sich aber doch hüten, dem spanischen Gracioso zu viel Einfluss zuzuschreiben, denn der Typus des *Jodelet* war schon früher von den Italienern auf der französischen Bühne eingeführt worden. Und von Scarron wissen wir, dass er seinen *Duelliste* für den Schöpfer der „Jodelet-Rolle“, einen gewissen Julien Geoffrin, der von 1610—1660 lebte, geschrieben hat.[4])

Da nun das Bild nicht mehr den Scarron's Zeit naheliegenden, jetzt aber durch die Verhältnisse in den Hintergrund gedrängten Kapitän, sondern eine dem Publikum aus dem Alltagsleben genugsam bekannte Persönlichkeit darstellte, musste es an Wahrscheinlichkeit und Lebendigkeit gewinnen. Gleichzeitig sah Scarron aber auch ein, dass, nachdem er

[1]) *Hist. comp.* II, 187.

[2]) Stiefel, in der *Z. f. nfr. Spr.* etc. XVIII, 99 und im Literaturblatt 1896. XVII, 273.

[3]) Stiefel, l. c. p. 99.

[4]) Sand *Masques* II, 254.

die Fabel geändert hatte, die Übertragung aller bekannten Züge auf den Nachfolger eine mindestens ebensolche Absurdität schaffen musste.

Um nun die gewiss noch immer sehr beliebten Rodomontaden des miles, die sich aus dem Munde des *valet* sonderbar ausnehmen mussten, nicht ganz verschwinden zu lassen, war er gezwungen, dieselben einem anderen zu übertragen. So ist nun der miles gespalten. Der prahlerische Teil fällt *Dom Gaspard* zu, während *Jodelet* die Rolle des Feiglings übernimmt. Leider blieb die konsequente Durchführung dieses Planes weit hinter dem Wollen zurück; denn die Figur des *Dom Gaspard* ist zu episodisch und zu wenig eingehend gezeichnet, um das richtige Bild eines miles zu bieten. Doch muss auch zugestanden werden, dass der Dichter in der Lösung des zweiten Teiles seiner Aufgabe glücklicher gewesen ist. Immerhin bleibt Scarron das Verdienst, ein neues fruchtbares Feld der Bearbeitung des miles eröffnet zu haben, dem selbst Molière manche Anregung verdankt.

Anscheinend ist *Dom Gaspard* ein echter *Bramarbas*. Er rühmt sich seiner Abstammung:

«*Savez-vous que je suis d'une illustre Famille?*»
(I, 2, S. 297.)

Er ist voll Mut und Witz:

«. . .*Que je suis Cadet, plein d'esprit et de cœur?*»
(I, 2, S. 297.)

Seinen finanziellen Verhältnissen nach ist er:

«. . .*Pauvre de biens, mais très-riche d'honneur*».
(I, 2, S. 298.)

Er spricht von seinen Thaten in Flandern, die man bereits in der Geschichte lesen kann:

«*Lisez donc l'Histoire et vous pourrez l'apprendre.*
Savez-vous que je sai mener un homme à bout?
Quand je suis offensé, que je tuë?» (I, 2, S. 298.)

Doch ist er kein eitler Prahler, und darum auch kein echter miles, sondern es wird seine Tapferkeit auch wirklich anerkannt:

«Les fous pareils à lui ne sont jamais méchans,
Il est fort libéral, fort vaillant, fort fidèle:
S'il avoit un peu plus de bien et de cervelle.»

(II, 6, S. 314.)

So urteilt *Don Diegue* über ihn. Mit dieser Charakteristik fällt er aus der Rolle des miles. Wenn er sich dann *Don Pedro* anbietet (V, 7, S. 381,) alle seine Ehrenhändel auszufechten, so ist das nur ein ganz natürlicher Ausfluss seiner wahren Tapferkeit und des ernsten Bestrebens, sich Ehre und Ruhm zu erwerben.

Mehr Sorgfalt lässt Scarron der Charakterzeichnung des *Jodelet* angedeihen.

Dass wir gleich bei seinem Auftreten von seinem Verliebtsein hören (II, 2, S. 305), ist ja beim miles herkömmlich; die cynische Frechheit, die er *Alphonse* gegenüber an den Tag legt, ist zwar von dem miles geborgt, aber hier in charakteristischer Weise verwertet. *Alphonse* frägt ihn z. B., wo *Don Felix* wohne. Er gibt zur Antwort: „In seinem Hause." „Nein, ich meine, an welchem Orte." „In Toledo", antwortet *Jodelet* (II, 2, S. 306). Diese fortgesetzten Frechheiten tragen ihm endlich auch eine Ohrfeige von seiten *Alphonse's* ein, die dann die *causa morens* aller seiner Handlungen wird. Statt einzusehen, dass er diese Behandlung durch seine Unverfrorenheit provoziert hat, schwört er Rache und zwar will er sie sich in seiner Selbstüberschätzung mit dem Schwerte verschaffen. Ohne seine Zuflucht zu den üblichen Aufschneidereien nehmen zu müssen, gelingt es dem Dichter, *Jodelet's* Selbstüberhebung und Einbildung zu brandmarken, wenn er ihn sprechen lässt:

«Un coup de poing est plus honnête qu'un soufflet:
Je m'en veux éclaircir; quoique simple Valet,
Je suis jaloux d'honneur, autant ou plus qu'un autre.»

(II, 2, S. 307.)

oder wenn er versichert:

«Jodelet, un démon irréconciliable,
Alors que l'on lui fait quelque affront reprochable.
Mais tous ceux qui sauront que je suis outragé,
Sauront en peu de temps que je suis bien vengé»;
(III, 1, S. 321.)

oder wenn er uns glauben macht, dass er sich täglich im Terzen- und Quartenschlagen übt (IV, 7, S. 352). Die Feigheit *Jodelet's* erscheint im grellsten Lichte in dem Augenblicke, wo er seinen Racheschwur erneuert und, von *Alphonse* überrascht, sofort in der einer elenden Dienerseele entsprechenden servilen Art sich förmlich bedankt für die ihm zu teil gewordene schlechte Behandlung.

«Mon Dieu, n'en parlons plus, ce n'étoit que pour rire.
Quant à moi, des amis je veux tout endurer.»
(III, 1 und 2, S. 321 f.).

Er stellt sich, als ob er es schon nicht mehr erwarten könnte, *Alphonse* zu treffen, und doch würde er gern auf den Kampf verzichten:

«Hélas, plaise au Seigneur, qu'il soit sot à tel point,
Qu'il me tienne mauvais, et ne se batte point.»
(V, 1, S. 357.)

Wenn dann *Jodelet* mit Prügeln bedacht wird, so tritt allerdings die derbe, nach äusserem Effekte haschende Komik der damaligen Lustspiele zu Tage, aber doch finden wir sie weniger outriert, weil eine derartige Bestrafung eines Dieners nichts Aussergewöhnliches an sich hat und zwar um so weniger als Jodelet durch sein ganzes Benehmen diese Sühne in den Augen des Zuschauers für gerecht erscheinen lässt im Gegensatze zu dem Kapitän, der ja doch bei allen seinen Rodomontaden nicht ernst genommen werden kann. Nachdem er die Prügel empfangen, ist er ganz zufrieden:

« O qu'il est important d'avoir bien du courage!
Et que je me vais plaire à faire du carnage!
Je m'en vais devenir un vrai cupe-jarret,
On ne me verra plus à la main qu'un Fleuret.»
(V, 2, S. 360.)

Der Faden, der sich durch *Jodelet's* Charakter zieht, ist die Frechheit und Selbstüberhebung einerseits, andererseits die Feigheit, verbunden mit dem Gefühle der Ohnmacht, das die eigene Schwäche noch fühlbarer macht. Es sind das die beim miles herkömmlichen Züge, aber sie erscheinen uns in einem vollständig neuen Gewande, da sie unserer Ideensphäre näher gerückt sind.

V. Der Miles bei Molière.

So war der Weg der Individualisierung vorgezeichnet, auf welchem der miles zur Vollendung kommen sollte.

Molière, der nun die Aufgabe hatte, das, was seine Vorgänger versucht und in den Anfängen zurückgelassen hatten, weiter fortzubilden, und der, wie er selber sagt,[1]) dem *Menteur* manches verdankte, knüpfte in richtiger Würdigung des zugkräftigen Elementes, das im modernisierten miles ja auch lag, an Dorante wieder an. Die Stelle in dem *Ballet*

[1]) *«Oui, mon cher Despréaux, disait Molière à Boileau, je dois beaucoup au* Menteur. *Lorsqu'il parut, j'avais bien l'envie d'écrire, mais j'étais incertain de ce que j'écrirais; mes idées étaient confuses: cet ouvrage vint les fixer. Le dialogue me fit voir comment causaient les honnêtes gens; la grace et l'esprit de Dorante m'apprirent qu'il fallait toujours choisir un héros de bon ton; le sang-froid avec lequel il débite ses faussetés me montra comment il fallait établir un caractère; la scène où il oublie lui-même le nom supposé qu'il s'est donné, m'éclaira sur la bonne plaisanterie; et celle où il est obligé de se battre par suite de ses mensonges, me prouva que toutes les comédies ont besoin d'un but moral. Enfin, sans le* Menteur, *j'aurais sans doute fait quelques pièces d'intrigue,* l'Étourdi, le Dépit amoureux, *mais peut-être n'aurais-je jamais fait* le Misanthrope.» Taschereau, *Hist. d. l. vie . . . de Corneille* p. 130. — Brunetière, *Époques* etc. p. 45.

des Incompatibles, wo Molière die Courtisans also sprechen lässt:

«Parler sincèrement n'est pas trop notre fait,
Et c'est un vrai moyen d'être peu satisfait:
Aussi cette vertu nous est fort inconnue.
Bien souvent à mentir nous passons tout le jour,
Et la vérité toute nue
Ne nous donna jamais d'amour»

ist nichts anderes als eine Bekräftigung der Ansichten Corneille's über die damaligen feinen Kreise. Während Corneille zum Teile noch unter dem Banne der Schablone steht, macht sich Molière davon los und schildert uns in verschiedenen seiner Figuren in origineller Weise das Auftreten und Gebahren jener Hofschranzen, die als „Leute von Stand alles verstehen, ohne gelernt zu haben, denen alles ganz natürlich von selbst kommt"; die sich durch grossen, prächtigen Aufwand schon äusserlich vom gewöhnlichen Publikum unterscheiden; die in der Unterhaltung von nichts zu sprechen wissen, als von ihren Kleidern und Versen; die durch ihr Reden im Fistelton die Herzen der Damen im Sturme erobern und in ihrer Einfalt ihre eigene auf der Bühne ins Lächerliche gezogene Gestalt belustigend finden. Eine solche Gestalt ist der im *Misanthrope* geschilderte Acaste,[1]) von dem schon vor seinem Auftreten gesagt wird:

«qu'il est trop importun,
Et qu'il n'est, à la cour, oreille qu'il ne lasse
A conter sa bravoure et l'éclat de sa race».
(I, 1, S. 449)

In der Kritik, die *Célimène* über ihre Liebhaber gibt, wird er mit folgenden Worten bedacht:

---

[1]) Nach Ansicht Aimé-Martin's soll das Original *Acaste's* der Graf Lauzun sein, s. Fritzsche, *Molière-Studien* p. 1. — Der *Misanthrope* ist abgedruckt in *Œuvres*, V, 443—551. Er wurde am 24. Dez. 1666 zum ersten Male gedruckt, am 4. Juni 1666 zum ersten Male aufgeführt, siehe Le Petit, *Bibliographie* p. 287 f.

«Pour le petit Marquis, qui me tint hier longtemps la main, je trouve qu'il n'y a rien de si mince que toute sa personne, et ce sont de ses mérites qui n'ont que la cape et l'épée.»

(V, 4, S. 544.)

Im *L'Impromptu de Versailles* (I, 3) zeigt uns Molière, wie man den *Marquis* auf der Bühne darstellen soll: *«Souvenez-vous bien, vous, de venir, comme je vous ai dit, là, avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque, et grondant une petite chanson entre vos dents. La, la, la, la, la, la, la. Rangez-vous donc, vous autres, car il faut du terrain à deux marquis; et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace.»*

Auch die Art und Weise, wie sie sich Damen gegenüber benehmen, schildert uns Molière in den *Fâcheux* (I, 5, S. 52):

«Un de ces importuns et sots officieux
Qui ne sauroient souffrir qu'on soit seule en des lieux,
Et viennent aussitôt avec un doux langage
Vous donner une main contre qui l'on enrage»,

jammert und klagt *Orphise*.

Molière verwandte übrigens alle herkömmlichen Züge des miles, das Motiv des Schreiers und Feiglings, oder die Einbildung und Dummheit. Nur vereinigt er diese Eigenschaften in der Regel nicht in einer Person, sondern dem einen Helden gibt er diese, dem anderen jene Eigenschaft. Am getreuesten ahmt er die typischen Züge des Kapitäns im *Bourgeois gentilhomme*[1]) nach. Jourdain zeichnet sich durch grosse Eitelkeit aus. Er lässt sich in seinen feinen Kleidern bewundern. *«Je vous prie tous deux* (sagt er zum Musik- und Tanzmeister) *de ne vous point en aller, qu'on ne m'ait apporté mon habit, afin que vous me puissiez voir.»* (I, 2, S. 50.) Sein wenig schönes Geschrei wird von dem Tanzlehrer gelobt: *«Et vous le chantez bien»*, worauf er stolz erwidert: *«C'est sans avoir appris la musique.»* (I, 2, S. 55.) Er ist *homme de qualité* und als solcher ist er bestrebt, alle Gewohnheiten der

[1]) *Œuvres* VIII, 45—209. Gedruckt wurde das Stück zum ersten Male am 18. März 1671; aufgeführt am 3. Okt. 1670, siehe Le Petit, *Bibliogr.* p. 305.

feinen Welt nachzuäffen. Mit feiner Nüancierung zeichnet der Dichter ihn als Feigling. Jourdain meint, wenn er das von seinem Fechtmeister aufgestellte Grundprinzip des Fechtens befolge, nämlich „Schläge auszuteilen und keinen zu bekommen", sicher seinen Gegner zu überwinden:

«*De cette façon donc, un homme, sans avoir du cœur, est sûr de tuer son homme et de n'être point tué*» (II, 2, S. 73).

Fast in den Bramarbas-Ton fällt Jourdain am Schluss der 12. Scene des III. Aktes, wo er seiner Frau gegenüber darauf besteht, dass seine Tochter einen Marquis heiraten müsse: «*Ne me répliquez pas davantage: ma fille sera marquise en dépit de tout le monde; et si vous me mettez en colère, je la ferai duchesse.*» (III, 12, S. 147.) Und im schroffen Gegensatze zu diesen Worten wird er überall hinters Licht geführt.

Wenn wir die idealistische Auffassung in der Charakterzeichnung des miles, oder, besser gesagt, des aus ihm hervorgegangenen Kavaliers mehr in den vornehmeren Komödien Molière's treffen, so tritt in den sogenannten Intriguen- und Diener-Komödien, die er verfertigen musste, um das Publikum zu belustigen, mehr das realistische Gepräge im Sinne Scarron's zu Tage.[1]) Die Träger der Rolle sind hier Sganarelle, Scapin, Mascarille etc. Nur in aller Kürze soll ein Hinweis auf einige der markantesten Stellen aus diesen Stücken Molière's Verfahren in dieser Hinsicht beleuchten. Manche Erinnerungen an den miles ruft Silvestre in den *Fourberies de Scapin*[2]) wach, wenn er andere glauben zu machen versucht, er sei tapfer, und wenn er sich in einen eingebildeten Kampf hineinredet, aus den ihn Scapin's nüchterne Antwort: «*Hé, hé, hé, Monsieur, nous n'en sommes pas*» (II, 6, S. 471) kaum zur Besinnung bringen kann.

Die gewöhnlichen, vom miles angesichts eines Kampfes vorgebrachten Ausreden finden wir ebenfalls bei Molière. Sganarelle,[3]) der im *Don Juan*[4]) seinem Herrn, den er

[1]) Becker, *Entwicklung d. Dienerrolle*, p. 17.

[2]) *Œuvres*, VIII, 409—517.

[3]) Fritzsche, *Molière-Studien*, p. 124 f.

[4]) *Œuvres*, V, 79—203; 1682 zum ersten Male gedruckt, 1665 zum ersten Male aufgeführt; siehe Le Petit. l. c. p. 313.

in der Stunde der Gefahr verlassen hat, wegen seines feigen Benehmens Rede stehen soll, redet sich auf seine Verkleidung als Arzt aus. (III, 5, S. 158.)

Drastischer noch weist Sganarelle in *Le mariage forcé*[1]) den Zweikampf zurück: «*La vilaine façon de parler que voilà*» (Sc. 9, S. 63). Oder Mascarille im *Dépit amoureux* (V, 1; V. 6, 7 und 8),[2]) der seinen Herrn im Kampfe nicht unterstützen will, weil er glaubt, Gefahr zu laufen. Er schützt heftigen Husten vor, nennt den Kampf ein frevelhaftes Beginnen gegen Gott; vergangene Nacht ist er von bösen Träumen beunruhigt worden. Und zum Schlusse soll er selbst einen Zweikampf mit seinem Rivalen in der Liebe eingehen, wogegen er sich energisch verwahrt:

«*Nenni, nenni: mon sang dans mon corps sied trop bien. Qu'il l'épouse en repos, cela ne me fait rien.*» (S. 518.)

Polichinelle[3]) im *Malade imaginaire*[4]) benimmt sich den Violons und Archers gegenüber recht frech. Als ihn aber die Strafe ereilt, redet er sich aus: «*Messieurs, c'est que j'étois yvre.*» (S. 332.)

In *La Princesse d'Élide*[5]) ist es Moron,[6]) in welchem Molière den miles nachahmt.

Nachdem die Jäger den Bären, der ihm solche Furcht einjagt, dass er sich auf einen Baum flüchtet, getötet haben, wächst sein Mut; er steigt herunter, um ihm auch seinen Eselstritt zu versetzen und dann den Triumph mit den Jägern zu teilen (1. *Intermède*, p. 162). Hierauf wird er wegen seiner Verliebtheit ausgelacht. Doch ist er darob arg beleidigt: «*Et pourquoi non? Est-ce qu'on n'est pas assez bien*

---

[1]) *Œuvres*, IV, 17—87; zum ersten Male gedruckt am 9. März 1668; zum ersten Male aufgeführt am 15. Februar 1664; siehe Le Petit, l. c. 284.

[2]) *Œuvres*. I, 403—520. Zum ersten Male gedruckt nach P. Lacroix 1654, nach La Grange 1658; siehe Le Petit, l. c. 258.

[3]) Üb. d. Namen s. Fritzsche, *Molière-Studien*, p. 116.

[4]) *Œuvres*, IX, 257—453. Zum ersten Male gedruckt 1674; zum ersten Male aufgeführt 1673; siehe Le Petit, l. c. 312.

[5]) *Œuvres*, IV, 143—219.

[6]) Siehe Fritzsche, l. c. p. 95.

fait pour cela? Je pense que ce visage est assez passable, et que pour le bel air, Dieu merci, nous ne le cédons à personne» (II, 2, S. 169).

Doch fährt er bei allen Damen ab. Und erst einen vollständigen Kapitän glauben wir vor uns zu haben, wenn wir die Worte lesen, die Mars in *Psyché* [1]) spricht:

«Mes plus fiers ennemis, vaincus ou pleins d'effroi,
Ont vu toujours ma valeur triomphante;
L'Amour est le seul qui se vante
D'avoir pu triompher de moi.» (S. 378.)

Viel des Interessanten bietet uns Molière im *Étourdi.*[2]) Der Hauptsache nach ist diese Komödie dem *Inavertito* des Nicolo Barbieri entlehnt. Den Capitano Bellerofonte, den Barbieri in seiner Komödie noch hat, merzt Molière aus und überträgt dafür dessen Eigenschaften, wenigstens zum Teil, auf den alten Anselme. Ganz nach Art des Palaestrio lobt Mascarille seinen Herrn, namentlich als Herzensbezwinger:

Masc.: *«Peu s'en faut que d'amour la pauvrette ne meure:*
[Anselme, mon mignon, crie-t-elle à toute heure,
Quand est-ce que l'hymen unira nos deux cœurs,
Et que tu daigneras éteindre mes ardeurs?]

Ans.: *Mais pourquoi jusqu'ici me les avoir celées?*
Les filles, par ma foi, sont bien dissimulées!
Mascarille, en effet, qu'en dis-tu? quoique vieux,
J'ai de la mine encore assez pour plaire aux yeux.

Masc.: *Oui, vraiment, ce visage est encor fort mettable;*
S'il n'est pas des plus beaux, il est désagréable!

Ans.: *Si bien donc . . . . .*

---

[1]) *Œuvres* VIII, 271—362; zum ersten Male gedruckt 6. Okt. 1671; zum ersten Male aufgeführt am 24. Juli 1671; siehe Le Petit, l. c. 307.

[2]) *Œuvres* I, 105—240; zum ersten Male gedr. am 21. Novbr. 1662; zum ersten Male aufgeführt 1653 oder 1655; siehe Le Petit, l. c. 255f.

Masc.: (*veut prendre sa bourse*):
Si bien donc qu'elle est sotte de vous,
Ne vous regarde plus . . . .

Ans.: *Quoi?*

Masc.: *Que comme un époux,*
Et vous veut . . . .

Ans.: *Et me veut . . . .?*

Masc.: *Et vous veut, quoiqu'il tienne,*
Prendre la bourse.

Anselme: *La . . .?*

Masc.: (*prend la bourse et la laisse tomber*):
La bouche avec la sienne.

Ans.: *Ah! je t'entends. Viens ça: lorsque tu la verras,*
Vante-lui mon mérite autant que tu pourras.»
(I, 5, S. 120 f.)

Diese Verdrehung der Schlussworte, sowie auch die beiden letzten Zeilen erinnern lebhaft an manche Miles-Scenen.

Durch die vorstehenden kurzen Proben einiger Charaktere Molière's sollte nicht im einzelnen ausgeführt, sondern nur ganz allgemein angedeutet werden, dass der miles gar vielfach noch seinen Schatten in die Stücke dieses Dichters wirft, und dass daher sowohl die Behauptung Lotheissen's,[1]) Molière hätte den miles nicht mehr gekannt, als auch die Ansicht Aly's,[2]) er verwende ihn nur einmal episodisch als *Silvestre* in den *Fourberies*, als irrtümlich zurückgewiesen werden müssen. Allerdings in jener schablonenhaften Gestalt, mit den ins Tolle verzerrten Übertreibungen, wollte ihn Molière nicht verwenden. Sein Streben nach realistischer Wahrheit,

[1]) *Literaturgesch.* I, 271.
[2]) *Der Soldat im Spiegel d. Komödie*, p. 474 ff.

verbunden mit der Beobachtung des allgemein und ewig Menschlichen, veranlasste ihn, die Gestalt des *Capitaine* als der Wirklichkeit nicht entsprechend auszumerzen, einige seiner Züge aber verfeinert beizubehalten.

Trotzdem aber fristete der *Capitaine* in seiner Urgestalt auf der frz. Bühne sein wenn auch kümmerliches Dasein bis in die neueste Zeit herein, wo er als matter Abglanz seiner einstigen Grösse uns noch als Operettenkapitän entgegentritt.

Da, wie Aly[1]) treffend bemerkt, der Soldatenstand sich in der realen Welt am meisten bemerkbar machte, so blieb er auf der Bühne nicht bloss in Frankreich, sondern auch namentlich in Deutschland, ein Bild der Verspottung und Verhöhnung, indem die Gesellschaft sich für den Druck, unter dem sie oft in kriegerischen Zeiten stand, gewissermassen dadurch schadlos hielt, dass sie auf der Bühne die Vertreter jenes gefürchteten und verhassten Standes bespöttelte und verlachte. In Frankreich hörte im allgemeinen seit den Tagen des *Roi-soleil* die direkte Verspottung des Soldaten auf: aber niemand nahm sich seiner an, um seine Jahrhunderte lang im Staube herumgezogene Ehre wieder herzustellen.

Wir glauben unsere Schilderung des miles durch nichts besser zum Abschluss bringen zu können, als durch die Bemerkung, dass es ein Deutscher war, und zwar Lessing, der in der Komödie die Soldaten wieder zu Ehren brachte, im *Major von Tellheim*, dem „Muster eines Ehrenmannes vom Scheitel bis zur Sohle". [2]) Mit einem Mal war nun der Soldat als Urbild echter Männlichkeit auf die Höhe gehoben und so der Untergrund zu den hochedlen Gestalten eines Max Piccolomini etc. gegeben.

---

[1]) *Der Soldat* etc. p. 479 ff.
[2]) Aly, ibd. p. 480.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XIV.

DIE SUFFIXHALTIGEN ROMANISCHEN FLURNAMEN GRAUBÜNDENS.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1898.

DIE SUFFIXHALTIGEN ROMANISCHEN

FLURNAMEN GRAUBÜNDENS,

SOWEIT SIE JETZT NOCH DEM VOLKE BEKANNT SIND.

II. TEIL:

DIE ÜBRIGEN SUFFIXE.

VON

DR. AUGUST KÜBLER.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1898.

Vorwort.

Im Vergleiche zu den Liquiden-Suffixen spielen die übrigen Suffixe bei der Bildung der Flurnamen des rätischen Graubündens eine so unbedeutende Rolle, ihre Formen bieten dabei so wenig Mannigfaltigkeit, dass ich nicht wusste, ob es sich überhaupt verlohnen würde, diesen zweiten Teil meiner Arbeit zu veröffentlichen. Ich entschloss mich erst hierzu, als von verschiedenen Seiten wiederholt der Wunsch geäussert wurde, es möchte doch bald meine Abhandlung vollständig im Drucke vorliegen. Damit jedoch dieser zweite Teil sich nach Form und Inhalt nicht zu sehr vom ersten entfernen würde, habe ich, so gerne ich es sonst gethan hätte, darauf verzichten müssen, die Namen lautlich genauer wiederzugeben oder ältere urkundliche Namenformen beizufügen. Nach diesen beiden Seiten hin wird ein grösseres Werk, zu dem der gegenwärtige Essay gewissermassen nur eine Einleitung bildet, vollauf befriedigen, wie ich hoffe: dasselbe wird sämtliche romanischen Flurnamen Graubündens behandeln und sich hauptsächlich mit den Stämmen derselben befassen.

Inhaltsverzeichnis.

II. Teil: Die übrigen Suffixe.

		§	p
A.	1. *-avus* u. *-irus*	116	1
B.	Dental-Suffixe:		
	1. *-atus, -a*	118	2
	2. *-ītus, -a*	120	6
	3. *-utus, -a*	122	8
	4. *-etum*	124	9
	5. **-ittus*	126	13
	6. *-ŏttus*	128	16
	7. *-antem* u. *-antia; -entem; -entia*	130	17
	8. *-aceus, -a; -aticum, -a*	135	20
	9. *-ĭtium; -ĭcium*	138	23
	10. *-osus*	141	25

A) l. -avus u. -ivus.

I. In weström. Appell.

§ 116. Wegen l. *-avus* sei auf § 45 verwiesen. — L. *-ivus* erscheint fast überall in Graubünden unter der Form *-ir*, meist *-if* gesprochen, fem. *-iva*. Nur dort, wo l. *-ī* sich spontan in einen Diphthongen gespalten hat — cf. *Gartn.* § 43 und 200 *filum, M.-L.* § 31 — findet man jüngere Formen:

so in Tiefenkast. *-ęif, -ęiva;*
in Schweiningen *-ekf, -eive;*
in Samaden *-ikf, -igra.*

Dieses Suff. schuf vor allem — cf. *Diez Gr. II*, 365 — eine ziemliche Anzahl von Adjektiven, welche 1) von Substantiven, 2) wiederum aus Adjektiven, 3) seltener aus Verben gebildet wurden; z. B. ad 1) *costir*, abhängig, — r. *costa; spundir*, schiefliegend, — r. *spuonda*, Halde; *sablunir*, sandig, — r. *sablun*, Sand; *sulir, solir* (*O.E.*), sonnig, — l. **solivus; suleigliv, sulaglir* (*O.E.*), sonnig, — r. *suleigl, sulagl*, Sonne; *tempriv, tumpriv*, zeitig, — l. **temporivus*, cf. rum. *timpuriu;* ad 2) *anguliv, gualir* (*E.*), gleichmässig, *gulir, ulir*, id. — l. **aequalivus; planiv*, eben, — l. **planivus; tardiv*, spät, — l. *tardivus;* ad 3) *pendir*, abhängig, — zu l. *pendere*, r. *pender; radir*, unstet, — zu l. *rabidare* = fr. *rôder*, cf. *Kört. L.-R. W.* 6598.

Ferner sind noch einige wenige Substantiva zu erwähnen und zwar:

a) männliche, wie *armantir*, Rindfleisch, — zu l. *armentum; fadir*, Feind, — ahd. *fëhida*, Fehde (cf. *Kört. N.* 3109);

raschdiv, rischdiv, rasdiv (*E.*). Grummet, — *l. *resectivum* oder eher l. **recidīrum:*

b) weibliche, wie *lichiva*. Ort. wo die Forellen laichen. — zu d. Laich?: *saliva*. Speichel, — zu l. *sal; umbriva, sumbriva* (*E.*), *sumbreive* (Schwein.), *sumbrigva* (Sam.). Schatten — zu l. *umbra*, resp. **subumbrare*.

II. In Flurn.

§ 117. 1737. Champiff (Silvapl.) — zu l. *campus*, Feld.

1738. Funtanif (Stampa). Fontaniva (Brus.). Funtaniva (Vicosopr.), Funtäniva (Bond.) La Funtanivas (Süs) — zu l. **fontana*, Quelle, cf. 660.

1739. Plotiv (Bondo) — zu r. *platta*, Steinplatte;

1740. Puntivas (Campovasto) Pl. f. — zu r. *punt*. Brücke.

1741. Pustiva (Bivio) — zu l. *pastus*. Weide.

1742. Rasdiv (St. M.). Rasdivs (Valcava) Pl., — zu *rasdiv*, Grummet (s. § 116).

1743. Rottivas (Villa), Pl. f.. — zu *ruot*, part. = l. *ruptus*. gebrochen.

1744. Tumpriv (Degen), La Tumpriva (Brigels) — zu l. **temporivus:* (cf. § 116).

B) 1. l. -atus, -a.

I. In weström. Appell.

§ 118. Dieses aus der Endung des l. part. pass. der 1. Konjugation hervorgegangene Suffix tritt in Graubünden unter den mannigfaltigsten Formen auf. Zunächst hat es fast im ganzen Kantone über **-adu* den Weg nach *-au* eingeschlagen — cf. *Gartn.* § 78 —, in welcher Form es fast überall im Westen von Chur — von Sedrun bis Realta — sich erhalten hat. Einerseits ging nun dieses *-au* über *-ǫ* (in Rothenbrunn) zu *-o* (in Scharans. Andeer bis Bergün. *O.E.* bis Scanfs) über, anderseits gestaltete sich **-adu* zu **-ad* und *-a* (Cleven. *O.B.*, Zernetz, *U.E.*, *M.*). an einzelnen Stellen sogar über *a* (Schleins) zu *ę* (U. Berg., Stalla. Süs); cf. *Gartn.* § 32.

200 *pratum, minatum.* Die Fem.-Form l. *-ata* erscheint meist als *-ada*, seltener als *-ą̈da* (Schleins) oder als *ęda, eda,* wie nach *Gartn.* § 32 im Bergell, Bergün, Stalla, *O.E.*, Scanfs, Süs, Schleins; der Plur. des Fem. ist demgemäss *-adas*, bezw. *-ą̈das, -ędas, -edas; -ada* etc. tritt im Rät. häufig als Koll.-Endung auf.

Handelt es sich um ein part. pass., das als Prädikat angewendet wird, so erhält dasselbe — cf. *Gartn.* § 98, Böhmer's Rom. Stud. II. 210 ff. — in dieser Funktion im Sing. masc. noch die Endung *-s;* dieses findet nur im äussersten Westen des Gebietes — von Sedrun bis Flims — statt wo *-atus*, unter der Form *-au* erhalten, somit eine prädikate Nebenform *-aus* aufweist. Historisch betrachtet, ist *-au* aus dem l. Akkusativ hervorgegangen, während *-aus* als wertvoller Rest des l. Nominativs anzusehen ist; z. B. *purtaus*, getragen.

Im Plural jedoch wird nirgends mehr zwischen attributiver und prädikativer Form unterschieden; indess erscheint im Westen — von Sedrun bis Trins — das lat. part. pass. der 1. Konj. mit dem Ausgange *-ai*, welcher auf den l. Nom. *-ati* deutlich hinweist, z. B. *purtai* = l. *portati*, während sonst überall ausschliesslich der l. Akk. auf *-atos* fortlebt und zwar im Westen als *-aus*, in Schweiningen u. *O.E.* als *-os*, Schleins *ats*, *U.E. -ats* (cf. *Gartn.* § 163. 164. 105).

Abgesehen von ihren Funktionen als Endung des part. pass. der 1. Konj. im Rät., dienten die verschiedenen, auf l. *-atus* zurückgehenden r. Suffixe dazu;

1) männliche Substantiva zu bilden; z. B.

barsau (Oberl.), Braten, — zu *barsar*, braten;

fossau, Graben, — l. *fossatum;*

giràu, Geschworener, — l. *juratus;*

largau, largiò (*O.E.*), Lärchenharz, — l. **laricatum;*

rigiau, entwurzelter Baum, — l. **radicatum* (?)

stublà, Stoppelfeld, — zu r. *stubla*, Stoppel, = l. *stipula;*

tablà (*U.E.*), *talro*, (Berg), *tavlo* (*O.E.*), *clarau* (Oberl.), *klavó* (Schwein.), *clavę* (Stalla), *tamblá* (Zern.), *tablę* (Süs), *tublę* (*U.B.*), Scheune, Stadel, — l. *tabulatum;* cf. *Gartn. p.* 74:

vallà, Gumpen, — l. **vallatum;*

2) weibliche Substantiva, die auf Verba, Subst. u. Adjekt. zurückgehen:

chasada, chascda (O.E.), Familie, — l. **casata;*
fanada, fneda (O.E.)., viel Heu, — l. **foenata;*
marusada, Liebelei. — r. *marus* = l. *amorosus;*
mirada, gr. Mauer, — l. **murata;*
rodeda (O.E.), Geleise. — l. **rotata* zu *rota*, Rad;
vallada, valleda (O.E.), Thalgegend, — l. **vallata.*

3) Adjektiva; z. B.:

bögl chilà, Mastdarm. — l. *butellus *culatus;*
dögliantò, -eda (O.E.), dulentaus, -ada, Schmerz empfindend. — l. *dolentem* + *-atus*;
furmiclau, gesprenkelt. — zu l. *formicula*, Ameise;
furschlau, schartig, cf. afr. *forselé*, — l. *furcillatus;*
virolà, virolò, virolaus (Oberl.), blatternarbig, — zu l. **variòla.*

II. In Flurnamen.

§ 119. 1745. Arsos (Celer.) = die verbrannten — l. **arsatos;* cf. r. *ars*, p. p. zu *arder.*

1746. Ils Barschaus (Somv.), Pl. m., Barschaus (St. Mart.), Berschau (Vrin) zu r. *barschar*, verbrennen.

1747. Camminëda (Vicos.), Chaminadas (Guarda), Chaminedas (Zuotz) zu r. *chamineda*, Speisekammer, — l. **caminata.*

1748. Cavau pign u. C. gron (Somv.) = kleine u. grosse Vertiefung, zu r. *cavar*, graben.

1749. Chavrinadas (St. M.) = Ziegenweiden — l. **caprinatas.*

1750. Clavada (Andeer) ist wohl Kollektiv-Plur. zu r. *clavau*, Stadel; s. o.

1751. Clavaus (Somv.) = Städel.

1752. Pleun de Clavaus (Levg.) = Städelebne; s. o.

1753. Clavau dil sogn (Riein) = Scheune des Heiligen.

1754. Clavau nief (Lufis, Somv.) = neuer Stadel; Clavaniev (Flond) id.

1755. Clavau Paul (Levg.) = Stadel des Paulus.

1756. Crapfurou (Scharans) zu r. *crap*, Stein, und l. **foratus*, durchbohrt.

1757. Crest Curau (Levg.) = Hügel des Kuraten.

1758. Darpagaus (Ruaun) = bei den geeggten(Feldern) — l. **ad hirpicatos.*

1759. Tea fondada (M.) = versunkene Hütte; zu l. *fundus.*

1760. Fossà (V. Carva) = l. *fossatus,* mit einem Graben umgeben; Fusso (Andeer) id. Fussos (Silv.).

1761. Furä (Davos) = l. *foratus;* cf. 1756; Furau (Levg.) id.

1762. Furnaus (Waltensb.) — zu l. *furnus*, Ofen, + *-atus.*

1763. Praus giugaus (Trins) = die verspielten Felder — zu r. *gugar,* l. **jocare.*

1764. Gudignaus (Duvin) = „die gewonnenen", zu r. *gudignar*, gewinnen.

1765. Il Lià beal (O. Vatz) = die schöne Peundt; cf. l. *ligatum;* il Lià dils Ors (O. Vatz) = Peundt der Bären, od. Bärenanger.

1766. Malfurada (Fettan) = böses Loch; cf. 1761.

1767. Marcau (Laax) = Markt; l. *mercatus.*

1768. La Mirada Puoz (Somv.) = die gr. Brunnenmauer.

1769. Narsaus (Waltensb.) = in *arsatos;* cf. 1745.

1770. Planaus (Duvin) = die geebneten; l. *planatos.*

1771. Puncurau (Flond) = Kuratenbrücke.

1772. Rufenada (Vals) = die durch Erdrutsch zu Grunde gerichtete — l. **ruinata;* Ruinäda (Bondo) id.

1773. Runcats (V. Cava) = die gerodeten, zu l. *runcare*, roden.

1774. J Samnä (Bondo) = l. *seminati*, zu r. *semner* (*E.*), säen.

1775. Saschfurä (Bondo) = *saxum foratum;* cf. 1756.

1776. Scavatz (Vrin) = l. **excaratos;* cf. r. *scarar,* aushöhlen.

1777. Ils Schuaus (Levg., Pitasch) = l. **exaquatos,* zu r. *schuar,* bewässern.

1778. Scumandada (Riein) = die verbotene; zu r. *scomander*, verbieten.

1779. Tablá nov (Cierfs) = 1754; Tublä nöf (Castas.) *id.* = neuer Stadel.

1780. Tagliada (V. Cava). Tajäda (Stampa). Las Tagliadas (Süs). Tajade (Brus.) zu r. *tagliar*, Holz fällen.

1781. Tgiamanada (Vrin) cf. 1747.

1782. Valcavada (Brusio) = hohles Thal, cf. 1748.

1783. Wallata (Flond); cf. vallada § 118.

1784. Woia de Fuso (o. Vatz) = Grabenweg; cf. 1760.

1785. Zignaus (Villa) = *signatos*.

B) 2. l. -ītus.

I. In Appell.

§ 120. Dieses Suff., aus der Endung des part. pass. der 4. l. Konjugation hervorgegangen, hat sich nach Form und Bedeutung analog zu *-atus* weiterentwickelt: zunächst ergab l. *-*itu* fast im ganzen Kantone **-idu* und *-iu* (cf. *Gartn.* § 80), welch letztere Form sich nur noch im Westen als *-iu*, *-io* oder *-eu* erhalten hat, wie in Sedrun, Dissentis etc. (cf. *Gartn.* § 200 *filum*). In anderen Gegenden schob sich zwischen *i* und *u* der Gleitlaut *e* ein, der sogar den Hauptton des so entstandenen Triphthongs bekommen konnte; auf solche Weise erklärt sich das obwaldische *-ieu* (cf. *M.-L.* § 38, 102).

In Oberhalbstein und anderen Orten verwandelte sich *-ieu* in *-iau*, das aber meist den Schlussvokal *u* einbüsste, so dass zum Teil in Oberhalbstein *-ia*[1]) auftritt und im *O.E.* zwar noch *-ieu* geschrieben, aber *-ia* ausgesprochen wird; cf. *Cur.* XXVII; wohl auch *-iẹ* in Schwein. dürfte auf *-ieu* zurückgehen. Im *U.E.* jedoch fiel das *u* bereits auf der Stufe *-idu* ab, so dass das Suf. daselbst über *-id* zu *-i* gelangt ist; cf. *Gartn.* § 70 u. 168.

Das Fem. *-ita* wird zunächst im ganzen Kanton zu *-ida*: nur wenige Dialekte sind weitergegangen, wie der von Schwein. und Tiefenk., wo sich *-idẹ*, der des *O.E.*, wo sich *-igda* findet

[1]) Auch *éia* kommt vor.

gemäss der Entwicklung von l. *ī* in diesen Gegenden, der schon im § 116 Erwähnung geschah; den Sing.-Formen des Fem. entsprechen die Plur.-Formen: *-idęs, -ídęs, -igdes.*

Im Westen steht der Form *-iu* die prädikative Nebenform *-ius* zur Seite, welche sich wie das in § 118 behandelte *-aus* erklärt.

Im Westen, wo der männl. Plur. von *-au* = l. *-atus* auf l. *-ati* zurückgeht, ist der männl. Plur. von *-iu*, welcher *-i* lautet, auf l. *-iti* zurückzuführen (cf. *Gartn.* 118). Sonst herrscht auch bei Suff. *-itus* überall der *s*-Plural, z. B. Schwein., Samad. *-iẹs*, Schleins *-its.*

Von ihrer Verwendung als Part.-Endung der 4. Konj. im Rät. abgesehen, dienen die dem l. *-itus* entsprechenden Formen zur Bildung:

1) von männl. Substantiven:

mareu, Gemahl, — l. *maritus;*

vstieu, stieu (*O.E.*), Kleid, — l. *vestitum;*

2) von weibl. Subst.:

buida, Getränk, — **bibita* (od. *-uta?*);

cusida, Näherei, — l. **cons(u)ita* (od. *-uta?*);

udida, Gehör, — *l. *audita* (od. *-uta?*);

vendschida (*U.E*) } Sieg, Ende, — l. **vincita;*
vaindschida (*O.E.*) }

3) von Adjektiven:

(uault) ambaneu, Bannwald, — **in-bannitus* (zu d. Bann);

chiarnieu, — *-ida* (*O.E.*), fleischig, — l. **carnitus* statt *carnutus;*

spadleus, -ida, spadli, -ida (*U.E.*), breitschulterig, — l. **spatulitus;*

steileu, gestirnt, — l. **stellitus.*

II. In Flurn.

§ 121. 1786. Cavrida (Somv., Flond), Chavrida (Sent), zu r. *chevrida*, f., Schlag geschälter Waldbäume, zu *chevrir*, Querbalken schneiden; cf. *Palioppi* p. 154.

1787. Uaul d'Encavridas (Ruschein) zu r. *uaul*, Wald u. 1786.

B) 3. l. -utus, -uta.

I. In App.

§ 122. In ganz Graubünden verwandelte sich dieses Suffix zunächst über **-udu, -*uda* in **-üdu, -üda*. Da der Vokal *ü* aus l. *u* — nach *Gartn.* § 55 u. 200 *(durus)* — nur im Bergell, in Cleven, Bergün und Engadin erhalten blieb, sonst aber in *i* überging, so musste überall westl. vom Albula, Bergün ausgenommen, das Suff. *-utus, -uta* unter der Gestalt **-idu, -ida* mit l. *-itus, -a* zusammenfallen und dessen Weiterentwicklung in allen Einzelnheiten teilen, vgl. § 120 u. *M.-L.* § 54.

Im Bergell und im ganzen Engadin dagegen kann noch jetzt l. *-utus* von l. *-itus* unterschieden werden, indem **üdu* sich als *-üd* oder *-ü* erhalten hat: der Plural hiezu ist — *üds, üts,* das Fem. — *üda,* dessen Plur. *üdas.*

Im *U.E.*, von Zernez abwärts, finden noch jetzt die Vertreter von l. *-utus* ihre Verwendung als part. pass. der 2. und 3. Konjugation, während im *O.E.* u. Bergün, ja wahrscheinlich im ganzen Westen des Kantons diese Funktion an Suff. *-itus, -a* abgetreten wurde; cf. *Gartn.* § 57, 167, 168.

Suff. *-utus* ist erkennbar:

1) in männl. Subst.; z. B.

vlüd (*O.E.*), Samt. — l. *villutum;*

2) in weibl. Subst.:

barüda (*U.E.*), Trunk, — l. **bibuta;*

chaplüda, Haselhuhn, — l. **cappelluta* zu *cappa;*

vgnüda, Ankunft, — l. **venuta.*

3) in Adjektiven:

mnüt (*O.E.*), — l. *minutus.*

II. In Flurn.

§ 123. 1788. Minugda (Filis.) = l. *minuta.*

1789. Pedres adschigdes (Bergün) = **petras acutas,* spitze Felsen.

1790. Sax ajüt (Stampa) = *saxum acutum;* cf. 1789; Ses igiet (Brigels) id. (?)

1791. Scarpeluda (Soazza) zu r. *scarpa*, Strassenböschung.

B) 4. l. -etum.

I. In westr. App.

§ 124. Analog dem Schicksale von *-atum, -itum* und *-utum* wurde in Graubünden zunächst aus l. *-ētum* überall **-edu*. Im Engadin verhärtete sich nach dem Abfalle des *u* das *d* wiederum zu *t:* der Entwicklung von l. *-ē* gemäss (cf. *Gartn.* § 200 *sitis* u. § 39) ergibt sich sodann für das *E.* und Stalla die jetzige Form *-ait* und *-ai*.

Im übrigen Bünden musste nach *Gartn.* § 80 das *d* schon frühzeitig fallen und der so entstandene Diphthong *-eu* gelangte nun überall — wahrscheinlich über **iu* — zu den Ergebnissen von l. *-ītus*.

Wenn bei *acetum*, das in Diss. die Endung *-iu*, von Brigels bis Rothenbrunn *-eu, -ęu*, in Scharans *ęa*, in Andeer. Tiefenk. *-ia*, in Schwein. *íe*, in Bergün *-ē* aufweist, diese Regel nicht immer stimmt, so mag wohl Beeinflussung des Diphthongs durch den vorausgehenden Palatal vorliegen.

Beispiele:

ažait (U.E.), ischiu (Diss.), Essig, — l. *acetum; ignú* (aus **ignìu*) (Diss.), Erlenwald, — l. **alneetum;*

ruvriu (Surs.), Eichenwald, — l. *roburetum*.

Anm. Der l. Plur. *-eta* lebt in einigen Wörtern noch fort als *-aia* und *aida* (*U.E.*): z. B.:

ažaia f., Essig (Stalla), — l. **aceta;*

pomeraida (*U.E.*), Gesträuch, — l. **pomarieta* zu *poma*.

II. In Flurn.

§ 125. 1792. Agné (Vicos., Stampa), Agnai (St. Mar., Guarda) = Erlenwald, s. o. *ignú*.

1793. Pro d'agnieu (Celerina) = Erlenwaldfeld.

1794. Arschaida (Campovasto) = l. **radiceta* d. h. Ort, wo viele Wurzeln sind.

1795. Arschaidas (Scanfs) cf. 1794.

1796. Munt Olivet (Campovasto) = *montem + oliretum*. Ölberg.

1797. Ortagei (Bondo), Urschai (M. Lü, Fettan), Urschiu (Waltensb. = l. *urticetum*. Ort. wo viele Nesseln sind.

1798. Urtiaits (Samn., Spiss) Pl., cf. 1797.

1799. Brünaida (Zuz) zu r. *brünna*, Pflaume, = l. *pruna*.

1800. Büschnai (Val Cava) = Ort wo es viele „*büschens*" d. h. Brunnenteicheln gibt oder wo dieselben bereit gehalten werden.

1801. Caneu (Felsberg). Canniu (Waltensbg. = l. *cannetum*. Ort wo viel Schilf wächst, vgl. r. *canna*, Schilf.

1802. Plan Chanai (Fuldera) = Ebene. wo Schilf wächst; cf. 1801.

1803. Canies (Andeer) Pl.; cf. 1801.

1804. Clarai (Fettan) = Haslach, l. **colyretum* statt *coryletum*.

1805. Collarái (M.) = 1804.

1806. Degnaida (Sins) = *ad alnetas?* cf. 1792.

1807. Dosseda (Lostallo) zu l. *dorsum*, Rücken.

1808. Fieu (Lufis). Figieu (Razen) = l. **fagetum*, Buchenwald.

1809. Fraschnè (Nicosopr.) = l. *fraxinetum*, Eschenwald.

1810. La Gneida (Surava, Salux Waltensbg.) = 1806.

1811. Gudigniu (Trins) = *god*, Wald + *alnetum*: cf. 1806, 1792.

1812. Piz della Giumbraida (M.) = Spitze über dem Zirbelkieferwalde; cf. r. *schember* = *pinus cembra*.

1813. Janaits (Samn.) = Orte, wo viele Gatter sind. l. **jannetos*.

1814. Janvrai (Schuls) = *juniperetum*. Wachholderpflanzung.

1815. Jgniu (Somvix), ils Ignius (Somv.) cf. 1792.

1816. Lalusai (Zernetz) = Ort, wo es viele Traubenkirschen gibt: cf. r. *alaussa*, *prunus padus*.

1817. Lanaitz (Samn.) = l. **lignetos*, wo es viel Holz gibt.

1818. Laret (Guarda, Pontres, Celer, Präz, Lavin, Bondo) = l. *larectum*, Lärchenwald, zu *larix*.

1819. Pläu Laret (Bondo) = Lärchenboden; cf. 1818.

1820. Larect (Bergün); Laretsch (Bondo) Pl.; cf. 1818.

1821. Legnai (Fuldera, M.); Lignaida (Lufis) zu 1797 oder 1817.

1822. Lorets (Samn.), Loret (Samn.), cf. 1818 u. 1820.

1823. Lusai (M.) = 1816.

1824. Müffaits (Cierfs) Pl. = Ort wo es viele Zwergkiefern gibt.

1825. Muffaitets (Cierfs) Pl., Dem. zu 1824.

1826. Mutlai (Taufers) = wo es viele kleine Hügel gibt, zu r. *mnot*, Hügel.

1827. Paliu (Waltensbg.) = wo es viele Pfähle gibt, zu r. *pal*, Pfahl.

1828. Patschai (Remüs, Samn.) = Tannenwald, zu r. petsch = *pinus picea*.

1829. Patschai-tritt (Samn.) = hässlicher Tannenwald; cf. 1828.

1830. Pignaleus (Brigels) = wo es viele junge Tannenbäume gibt, zu r. *pignieul*.

1831. Pigneu (Ruaun) zu r. *pign*, Fichte (l. *pinea*); Pigniu (Vigens) id.

1832. Planpignéu (Süss) zu r. *plan*, Ebene, u. 1831.

1833. Platai (V. Cava) zu r. *platta*, Platte.

1834. Platteo (Brusio), ils Plattius (Waltensbg.), cf. 1833.

1835. Pomareda (Soazza) = Gesträuch; s. o.

1836. Pschaidas (Campovasto), zu *petsch*, Tanne oder eher *pisch*, Giessbach.

1837. Punklaida (Bivio) = wo es viele kl. Brücken gibt (?); l. **puntelleta*.

1838. Pütschai (St. Mar.) = 1828.

1839. Raffria (Thusis), Roveredo (Misox) = Eichenwald (s. o.).

1840. Runai (Remüs), Runiu (Waltensbg.), zu r. *runna*, Heuhaufen.

1841. Runcaleida (Felsberg, Levg.), Runcaleda (Präz), zu l. *runcale*, Rodung.

1842. Rurai (Tauf.): deutsch „Eicher"; Ruvreu (Trins) = 1839.

1843. Salect (Bergün) = *salectum*? Weidengebüsch. Salett (Süs) id.

1844. Salets (Guarda), Salez (Surava, Fettan). Pl. zu 1843.

1845. Salgarai (V. Cava) zu r. *salger*, Weide.

1846. Saliseida (Vigens) zu l. *salix*. Weide?

1847. Salit (Schleins) = 1843.

1848. Salschè (Bergün) = l. *salicetum*, Weidach.

1849. Spascholaidas (Süs), Dickicht, zu r. *spess*, dicht.

1850. Spinai (Taufers), Spineus (Brigels) zu l. *spinus* u. *spinetum*, Dorngebüsch.

1851. Sterpiu (Vrin), zu r. *sterp*, Hagedorn.

1852. Starplaids (Lufis); cf. 1851.

1853. Tieu (Duvin) — r. *theu, tiev*, Kiefer, Suf. *-etum*.

1854. Toffai (Fettan) zu r. *tuff*, Tuffstein.

1855. Tolaid (Scanfs) = Föhrenwald zu r. *ticula*, Föhre.

1856. Tolais (Celer.), Plur. zu 1855.

1857. Toveda (Rovered) zu 1854.

1858. Tramblai (Sins) zu r. *trembel*, Zitterpappel; l. *tremulus*.

1859. Tschetschaida (Taufers) zu r. *tschichia* = (l. **exsucta*), dürrer Baum.

1860. Tschucai (Cierfs, Fuldera) zu U.E. *tschocca*, Stock.

1861. Tschüchaida (M.) cf. 1860.

1862. Tulai (V. Cava, Cierfs) = 1855: Tuleu (Razen), Tulia (Mons), Tulleu (Laax).

1863. Las Tuleidas (Tinzen); cf. 1862.

1864. Schareida (Vrin) = Ahornwald, l. *acereta*.

1865. Schüchais (Campov.), Pl., cf. 1860.

B) 5. l. *-ittus.

I. In Appell.

§ 126. Der Form nach erscheint dieses Suff. im ganzen Kantone, als *-ett*, f. *-etta*. Diese Gleichförmigkeit erklärt sich aus der Abneigung gegen Diphthongierung, welche l. *ĭ*, *ē* vor Konsonanten-Gruppen zeigt; cf. *Gartn.* § 42 u. § 200, *mittere*.

Der Bedeutung nach bildete es Deminutiva aus Subst. u. Adj. in grosser Zahl und hat auch jetzt noch nicht seine Thätigkeit eingestellt; cf. *Car.* IX.

Beispiele: 1) Substantiva a) männliche:

ualett, *ovelett*, Dem. zu r. *val*, *ovel*, Bach;

lauchiett, Dem. zu r. *lauchia*, Laube;

marmulett (Fil.), kl. Finger. = l. *minimus* + *-ulus* + *-ittus*;

perlet (Surs.), kl. Kessel, zu r. *pariel*.

pollischet, Zaunkönig, — zu l. *pollex*, Daumen.

scuett (U. E.), kl. Quirl, — zu l. *scopa*.

turschett, Rührstock, — l. *torquere*.

b) weibliche:

euetta, Rosine, — l. *uva*.

charretta (U. E.) — l. *carrus*.

tscharschetta, Preisselbeere, — l. *ceresia*.

2) Adjektiva:

pignett (Surs.), ganz klein, — zu *pign*.

II. In Flurn.

§ 127. 1866. Alpetta (Sam.), Alpeta (Vigens) = kl. Alpe.

1867. Arsetta (Bergün) — zu r. *ars*, f. *arsa*, verbrannt.

1868. Döss dell' auetta (M.) = Rücken am kl. Wasser.

1869. Isletta (Filis.) = kl. Au; zu l. *insula*.

1870. Juvett (V. Cava) = kl. Jochübergang, zu r. *juf* = l. *jugum*.

1871. Omett (Vicos.) = kl. Mann, zu l. *homo*.

1872. Ortets (Campov.) = kl. Gärten.
1873. Ovetta (Silvapl.) zu r. *ova,* Wasser.
1874. Beglet (O. Vatz) zu r. *begl,* Trog.
1875. Büglet (Fuld.) = 1874.
1876. Calderetta (Vicos.) = kl. Kessel, zu l. **calidaria.*
1877. Caminett (Vicos.) = kl. Kamin.
1878. Canaletta (Rein) = kl. Rinne zu l. *canalis.*
1879. Carpett = kl. Stein. zu r. *carp.*
1880. Cimetta (Lostallo) = zu it. *cima,* Spitze.
1881. Clauett (Flond) Dem. zu *clavò,* Stall.
1882. Clavoets (Silvapl.) Pl. zu 1881.
1883. Cluset (Soglio) = kl. Hag zu l. *clausum.*
1884. Cognets (Tinz.) zu r. *cuogn,* Winkel.
1885. Colmet (Salux) zu l. *culmen,* Gipfel.
1886. Costettas (Lusai) zu r. *costa,* Halde.
1887. Coulet (Filisur) zu r. *coul,* Felshöhle.
1888. Craistetta (Ardetz) zu r. *craista,* Hügel.
1889. Crappetta (St. M.) cf. 1879.
1890. Cruschetta (Levg., Fil., Guarda) zu r. *crusch,* Kreuz.
1891. Culmet (Andeer. O. Vatz) cf. 1885.
1892. Chünetta (Pontres.) zu r. *chüna,* Wiege.
1893. La Chünettas (Fett.) cf. 1892.
1894. Cuolmett (Somv.) cf. 1885.
1895. Dösset (Cierfs) = kl. Rücken.
1896. Fontanetta (Somv.) = kl. Quelle.
1897. Fopetta (Somv., Schleins) zu *foppa,* Grube.
1898. La Furcletta (Surava) = gabelförmiger Jochübergang; l. *furca.*
1899. Fuschinetta (Filis.) zu r. *fuschina* = l. *officina.*
1900. Greveta (Bivio) zu r. *greva,* Kies.
1901. Laghett (Lostallo) kl. See zu l. *lacus.*
1902. Lagets (Vrin) Pl. zu 1901.
1903. Laiet (O. Vatz), Lajet (Fuldera), Leghet (Soglio), Legget (Bivio) = 1901.
1904. Margunets (Lusai) zu r. *margun,* Vorsässalpe.
1905. La Meisetta (Stürv.) zu r. *meisa,* l. *mensa.*
1906. Mirett (Waltensbg.) = kl. Mauer.

1907. Moirett (O. Vatz) = 1906.

1908. Mulinetta (Vicosopr.) = kl. Mühle.

1909. Multetta (Cierfs) zu *multa*, Bannwald.

1910. Muntet (Fuld.) = kl. Berg.

1911. Mutteta (Biv.) zu *muotta*, Matte.

1912. Palidetta (Scharanz), kl. Sumpf: l. *palus*.

1913. Pallettas (Vrin) zu *pala*, Kelle.

1914. Palüetta (M.) = 1712.

1915. Pitschet (Razen) zu r. *pitsch*, Tanne.

1916. Pizzet (Cierfs) zu *piz*, Bergspitze.

1917. Pizetta (Bivio) zu *pezza*, Stück.

1918. Planet (Vrin, Lusai) zu *plan*, Ebene.

1919. Planetas (Riein) zu f. von *plan*, eben.

1920. Planetz (Mons) Plur. v. 1918.

1921. Ils Plazetts (Tiefenk.). Plazzet (Samn.) zu r. *plaz*, l. *platea*.

1922. Pleunchetta (Vrin) zu *pleunca*, Halde.

1923. Pleunet (Somv.), ils Pleunets (Pitasch); cf. 1918, 1920.

1924. Plintgeta (Brigels) = 1922.

1925. Präet (Biv.), Prauet (Vrin) = kl. Wiese zu l. *pratum*.

1926. Prazett (Zern.) = *praticettum*, kl. Wiese.

1927. Puntetta (Lusai) zu *punt*, Brücke.

1928. Pustget la crappa (Somv.) = Steinweide; zu l. *pastus* oder eher *pascuum*.

1929. Pistget (Ruaun), Pastgets (Mons) cf. 1928.

1930. Radondett (Vicos.) = kl. runder Platz.

1931. Ruinettas (Lü) zu l. *ruina*.

1932. Runcalet (Trins) zu l. *runcale*, Rodung.

1933. Runcets (Lusai) Pl. zu l. *runcus*, Rodung.

1934. Runchahetz (Somv.) Pl., Dem. von r. *runchau*, gerodet.

1935. Runchets (St. M.) cf. 1933.

1936. V. Runchetta (Celer.) cf. 1933.

1937. Sandetta (Samn.) zu r. *senda* = l. *semita*, Steig.

1938. Scaleta (Somv.), Scäletta (Bondo), Scalletta

(V. Cava, Chur), S-chaletta (Guarda), Scalette (Ruschein) zu l. *scala*, Stiege.

1939. Sendetta (Fettan) = 1937.

1940. Sitget (Scharans). Sitgets (Ruschein) zu l. *siccus*, trocken.

1941. Sogntget (Levg.) zu l. *sanctus;* igl Sontgett (Stürvis) id.

1942. Stalvedret (Bivio) = alter Stall, l. *stabulum* **retrāltum*.

1943. Stavlets (Somv.) = kl. Ställe.

1944. Streccia dell' auetta (Vicos.) = Enge des kl. Wassers; zu l. *strictus*.

1945. Stregietta (Stampa), kl. Schlucht.

1946. Suvretta (Silvaplauna) = kl. Wald, *silvuletta* (?).

1947. Piz Turettas (Fuldera) = Spitze des kl. Turmes.

1948. Valetta (Biv., Vrin, Surava) = Thälchen.

1949. Valetas (O. Vatz), Valletas (Alven.), Plur. zu 48

B) 6. l. -ōttus.

I. In Appell.

§ 128. Etwas mehr Abwechslung als *-ettus* bietet *-ottus*. Dieses ist erhalten als *-ott*, f. *-otta* in Bonaduz, Tiefenk., Schwein., Bergell, Stalla, Süs u. U.E. (unterhalb Tarasp) sowie M. Zu *-uott* wurde es im *O.E.*, Zernez und Tarasp. zu *-utt* zwischen Sedrun und Ems und zwischen Realta und Andeer.

In Cleven und im Bergell erscheint es als *ütt;* cf. *Gartn.* § 200 *tuttus*.

Derivate dieses Suffixes sind:

1) männliche Substantiva:

chaschott (*U.E.*), *chaschuott* (*O.E.*), kl. Schublade; zu l. *capsa*.

sadlutt, Holzeimer — l. **sitella*.

2) weibliche Subst.:

caplutta, *chapluotta* (*O.E.*), Kapelle — zu l. *capella:*

fauschluotta, kl. Magd — zu l. *infanticella;*

palutta, paluotta (O.E.), palotta (U.E.), Kelle, — zu l. *pala;*

pelluotta (O.E.), praeputium — zu l. *pellis;*

tanclutta, kl. Bohrer — zu r. *tanella:*

vaccluttа, kl. Kuh — zu l. *vacca.*

II. In Flurn.

§ 129. 1950. Caplutta (Degen) s. o.

1951. Chaschlot (Cierfs) zu *castellum.*

1952. Crestotta (O. Vatz) zu *craista*, Hügel.

1953. Gulota (Bergün) zu l. *gula*, Schlucht.

1954. Mirutta (Trins) zu l. *murus*, Mauer.

1955. Palottas (Tiefenk.), las Palottas (Surava). Palutta (Laax), s. o. *palutta*, Kelle.

1956. Pignerott (Lostallo) zu *pign*, Tanne?

1957. Pischotts (M.), r. *pisch* u. *pischa*, Wasserfall.

1958. Scalotta (Stamp., Sogl., Vicos.), Scalottas (Stürv., O. Vatz). Scaluta (Safien T.).

1959. Teòtt (Schleins) zu r. *tea*, Alphütte.

1960. Tschanglott (Schleins) zu r. *tschengel*, Fels.

B) 7. l. -antem u. -antia, -entem, -entia.

I. In Appell.

§ 130. Der Vokal ist in diesem Suff. meist *a*; doch dürfte sich das in Clev., Bergell, Andeer, Tiefenk., Schwein., Stalla, U.E. und Bergün auftretende *-aut*, bezw. *-augt* aus *-*aunt* über *-ǫnt* entwickelt haben: *-aunt* ist nur mehr in Rothenbr., Scharans und M. erhalten, *-ǫnt* in Realta und von Sedrun bis Ems; *-ǫunt* in Bonaduz geht auch auf *-*aunt* zurück: O.E. *-aint*, das seit dem 16. Jahrh. sich findet, setzt wohl auch eine Vorstufe *-*aunt* voraus: in Scanfs hat es sich zu *-ent* vereinfacht; cf. *Gartn.* § 30, 31 u. § 200 **quadranta.*

Dem Suff. steht im Rät. eine neue Fem.-Form auf *a* zur Seite.

Meist aus Verben, seltener aus Substant. wurden mit Hilfe dieses Suff. gebildet

1) Adjectiva:

z. B. *abundant*, f. *-anta*, *abundont*, *-onta*, reichlich, — l. *abundantem;*

bastant, *bastont*, genügend, — l. **bastantem;*

culpant, *culpont*, schuldig, — l. **culpantem;*

sumbrivant (E.), *sumbriraint*, schattig, — l. **subumbrivantem;*

targlischont (Oberl.), glänzend, — l. **transluccantem* statt *-entem:*

2) Substantiva: a) männliche:

alpaunt (O.E.), Alpgenosse, — zu *alp:*

taglíont, Messerschneide, — zu *tagliar:*

uffont, Kind, — l. *infantem:*

b) weibliche:

pagliolaunta (O.E.) spr. *-onta*, Wöchnerin, — l. **paleolantem* + *-a* zu *palea*, Spreu:

tschainonta, Abendweide fürs Vieh, — zu l. *cena* Abendessen.

§ 131. Der l. Plur. neutr. des Suff. — *-antia* lebt jetzt als eigenes Suff. fort, das gerne Substantiva aus Verb. oder Subst. bildet, z. Teil Kollektiva. Der Tonvokal zeigt dieselben Variationen, wie *-antem*. Der Ausgang *-tia* erscheint als *-tsa*, *-za*, *-sa*, *-tza*, *-tsę;* cf. *Gartn.* § 81.

Beispiele:

abundaunza, *-anza*, *-onza*, Überfluss, — l. *abundantia;*

cuviaunza (E.), Dorfmeisteramt, — zu l. *caput* + *ricum:*

fradlaunza, *-anza*, *fardaglionza* (Oberl.), Geschwister, — zu l. *fratellus;*

plataunza, Gewicht, — zu r. *platta*, Schüssel.

§ 132. Der Ausgang *-nt* des Suff. verliert im Rät. hie und da das *-t* oder es tritt Verwechslung mit den Ausgängen *-nd* und *-nc* ein.

In den Gegenden, wo sich unter gewissen Bedingungen das Nom.-*s* erhalten hat, konnten die Entsprechungen von l. *-ans* sehr leicht für einen neugebildeten Nom. zu r. *-un* =

l. *-onem* angesehen werden: einer derartigen Vermischung der beiden Suff. verdankt r. *-ons, -onz, -unz* seinen Ursprung, hiervon werden auch neue Fem. gebildet auf *-onsa, -onza, -unza:*

Beispiele:

filunz, f. *-unza*, Spinner. — l. *filans;*

manischunz, f. *-unza*. Führer. — l. **minitians:*

medunz, f. *-unza*, Schnitter:

muronz, f. *-onza*, Liebster. — l. **amorans:*

purtonsa f., schwanger. — l. *portans.*

§ 133. Nach *Gartn.* § 36, 81 u. 200 *triginta tempus.* weist l. *-entem* meist den Vokal *e* oder *ę* auf (Clev., Bergell, Sedrun bis Ems, Realta. Bergün, O. Eng.); *ai* findet sich in Rothenbr., Schar., And., Tiefenk., Schwein., Stalla u. U.E., *oi* in Bonaduz.

Das Fem. wird auf *-a* gebildet. Wegen l. *-entia* vgl. *Gartn.* § 81.

Beispiele: a) Adjekt.:

absaint (E.), absent, abwesend — l. *absentem:*

blauaint, bläulich, — z. d. blau:

craschaint, wachsend, — l. *crescentem:*

cridolaint, weinerlich, — zu r. *cridar;*

palüdaint, sumpfig, — l. *paludem.*

b) Substant.:

accidaint, -ent, Ereignis. — l. *accidentem:*

ubedenscha, Gehorsam;

veemenza. Heftigkeit.

Anm. r. *parensa*. Verwandte, ist ein r. Fem. von dem Nom. m. auf *-s* gebildet analog den Wörtern auf *-onz, -onza;* cf. § 132; cf. *Gartn.* § 99.

II. In Flurn.

§ 134. 1961. Muraunza (St. M.) zu l. *murus*, Mauer.

1962. Malmurainza (Schleins) zu *mal*, schlecht und 1961.

1963. Revarenza (Filis.).

1964. Platta pussenta (Laax), = stinkende Platte?

B) 8. l. -aceus, -a; -aticum, -a.

I. In Appell.

§ 135. Suff. *-aceus* ist in ganz Bünden unter der Form *-atsch* (seltener *-azz*) verbreitet: die Erhaltung von l. *a* erklärt sich aus *Gartn.* § 32 u. 200 *glacies, brachium;* in Tiefenk. u. Schwein. könnte *-atsch* aber auch dem Einflusse eines vorhergehenden Palatals unterliegen (cf. *Gartn.* § 32 *α*).

Beispiele: 1) Adjektiva:

pupratsch, povratsch (E.), armselig;

2) Substantiva:

asnatsch, grosser Esel, — zu r. *asen;*

orelatsch, ualatsch, grosser Bach, — zu r. *orel, ual;*

braratsch, Prahler, — zu *brar:*

humatsch, grosser Mann, — zu *homo;*

veglatsch, böser Alter, — zu r. *regl;*

rentratsch, grosser Bauch.

§ 136. Suff. *-aticum* erscheint 1) zunächst in ganz Graubünden unter dem volkstümlichen auf vulgärl. *at'cum* zurückgehenden *-atsch* oder *-azz*, so dass es in dieser Form mit Suff. *-aceus* zusammenfällt. Daneben aber gibt es 2) Formen, wie *-adi* und *-edi* (dieses in Bergün, Stalla, O.E., Süs), welche sicherlich erst aus dem mittelalterlichen Latein ihren Weg ins Rät. genommen haben. Beispiele

ad 1) *ruinnatsch*, Erdschlupf, — l. **ruinaticum;*

stallatsch, Futterlohn, u. *stallazz*, — l. **stabulaticum.*

ad 2) *biedi*, Enkel, — l. **aviaticus;*

riadi, O.E. *riedi*, Reise, — l *viaticum:*

vischinedi, Dorfgemeinde, — zu l. *ricinus.*

II. In Flurn.

§ 137. 1965. Agualatsch (Silvapl.), Aualatsch (Guarda) = gr. Bach; cf. Nr. 310.

1966. Igl Ervadi (Alveneu) = l. *herbatirum*, fr. *herbage.*

1967. Iratsch (Celer.) zu r. *er*, Acker.

1968. Urtatsch (Stürvis) — zu l. *hortus*.

1969. Butatsch (Celer.) = gr. Hügel — zu r. *bott*.

1970. Cagliatscha (And.) zu r. *caglia*, Staude.

1971. Champagnatscha (Celer.) = gr. Flur: cf. § 98.

1972. Campacc (Bondo). Champatsch (Campov., Zuz, Zern.), Piz Champatsch (Schuls). zu l. *campus*.

1973. Cantunacc (Bondo); cf. 1174.

1974. Canvaccia (Stampa) zu *canera*, Keller.

1975. Caschlatsch (Waltensbg.) zu *castellum*.

1976. Casnacc (Bondo), Casnatsch (Castasegna) zu it. *casino*.

1977. Castellacc (Soglio), Castellaccio (Castas.): cf. 1975.

1978. Charnatsch (Silvapl.) zu l. *cardinem*. Anger.

1979. Chasatschas (St. M.) zu l. *casa*.

1980. Chastlatsch (Celer.); cf. 1975.

1981. Chiavalatsch (Schuls) zu l. *caballus*.

1982. Chislatsch (Lufis), Chislatschs (Levg.): cf. 1975.

1983. Clavadatsch (Razen, Samad.) = gr. Stall; cf. § 118.

1984. Plaun Clavadatscha (Celer.) = Ebene der gr. Ställe.

1985. Compatsch (Samn.) = 1972.

1986. Cortinacc (Soglio): cf. 877 ff.

1987. Craschtatscha (Zern.) = gr. Bichl.

1988. Cudratscha (Luf.) zu l. *quadrum*.

1989. Curtegnac(Biv.), Curtginatsch, (Luf.), Curtinatsch (Somv., Tinz., Sins), Curtinatschas (Zuz) cf. 1986.

1990. Drusatsch (Scanfs) zu *drosa*, Alpenerle.

1991. Fantanatscha (Somv.) zu *fontana*.

1992. Favergiatscha (V. Cava) zu l. *fabrica*, Schmiede.

1993. Fontanatscha (Schleins); cf. 1991.

1994. Foppatscha (Vrin) zu r. *fop*, Grube.

1995. Funtanatscha (Sins, And.); cf. 1991.

1996. Furnatsch (Scanfs), Furnatschs (Tinzen) zu l. *furnus*, Ofen.

1997. Gianadi (Trins) = **januaticum?*

1998. Guadatsch (Süs) zu r. *guad*, Wald.

1999. Gulatsch (Ruaun) zu l. *gula*, Schlucht.

2000. Lavinatschas (Celer.); cf. 928.

2001. Mortiratsch (Pontres.); cf. 60.

2002. Motaccia (Vicos.) = gr. Matte.

2003. Mulinatsch (Castas.) = gr. Mühle.

2004. Muntatsch (Ardetz, Zern., Sins); Muntacc (Stampa) — z. l. *montem*.

2005. Murtairacc (Stampa), Murtiratsch (Tinzen); cf. 2001.

2006. Mutatsch (Tinzen) zu r. *muot*, Hügel.

2007. Nortacc (Bondo), Nurtatsch (Villa, Tiefenk.), Nurtaç (Trins) = *in* + *hortaceum;* cf. 1968.

2008. Paladatscha (Villa) = gr. Sumpf; l. *paludem*.

2009. Pardatsch (O. Vatz, Tinz., Laax) = gr. Wiese — zu l. *pratum*.

2010. Parlaç (Trins) zu r. *pariel*, Kessel.

2011. Perdatsch (Vrin, Duvin, Somv.) = 2009.

2012. Planatscha (Duvin, Somv.) zu *plan*, eben.

2013. Planatsch (Somv.), Planatschs (V. Cava), Planazz (Vicos.), cf. 2012.

2014. Plattatsch (Tauf.), Plattatschas (Lü) zu r. *plat*, Platte.

2015. Plazatsch (Mons, Stürv.) zu r. *plaz*, Platz.

2016. Plenač (Bondo); cf. 2013.

2017. Pleuncatscha (Vrin, Ruaun) zu r. *pleunca*, Halde.

2018. Pradatsch (Zuz, Vals, Filis., Tauf., Celer.), Prädaccia (Bondo); cf. 2009.

2019. Purtatscha (M.) zu *porta*, Thor.

2020. Puzatsch (Vrin) zu r. *puoz*, Pfütze.

2021. Quadratscha (Samaden, Andeer); cf. 1988.

2022. Ruinaç (Degen), Rovinatsch (Celer.) zu l. *ruina, ruinare*.

2023. Runkalatsch (Malix), Runcalatsch (Razen) zu l. *runcale*, Rodung.

2024. Runcatsch (Vrin) zu l. *runcus*, Rodung.

2025. Ruvnacc (Soglio); cf. 2022.

2026. Salvatsches (Tauf.) zu l. *silvaticus*, wild.

2027. Sursasslatsch (Süs) = über dem gr. Felsen; l. *saxellaceum*.

2028. Il Schavatsch (M.) zu l. *excavare*.

2029. Spinatsch (Silvapl., Waltensbg., Scanfs), Dornbusch; zu l. *spina*.

2030. Pleun Spundatscha (Präz) = Ebene an der grossen Halde; zu r. *spuonda*.

2031. Stablatschs (Fuldera) zu l. *stabulum*.

2032. Döss del hom sulvadi (Münster) = Rücken des wilden Mannes.

2033. Tabladatsch (St. M.) zu *tabulatum;* cf. § 118.

2034. Valteatscha (St. M.) = Thal der gr. Sennhütte; l. *attegia*.

2035. Tigiatscha (Tinz.) zu l. *attegia;* cf. 2034.

2036. Tobladacc (Soglio); cf. § 118.

2037. Tubladatsch (Samn.); cf. 2036.

2038. Valatschas (Scanfs), Vallatsch (Vals), Vallatscha (M., Zern.) zu *val*, Thal.

B) 9. l. -ĭtium, ĭcium.

I. In App.

§ 138. l. *-ĭcium* und *-ĭtium* haben im Rät. die gleichen Ergebnissen, nämlich

1) die volkstümliche Form *-itsch*, in der westl. von Albula das *-i* zu *ę* herabgestimmt werden kann (cf. *Gartn.* § 44):

2) die gelehrte Form *-izzi*, die nur in Lehnwörtern auftritt.

Beispiele:

ad 1) a) Subst.:

baunitsch, 4 rädriger Mistkarren, zu *benna:*

canvitsch, Hanfstengel, zu l. *cannabĭtius;*

garnitsch, oberl. *garnetsch*, Korn, zu r. *graun.*

ladritsch, Heuboden, zu r. *laitra*, Leiter.

panitscha (Oberl.), Hirsengraupe;
paletscha, Haut, — zu l. *pellis:*
b) Adj.:
aggravaditsch, lästig;
chiauditsch, schwül;
chiarnitsch, fleischig
diritsch, zähe:
ad 2) *urizzi*, *orizzi* (*E*), Gewitter;
güdizzi — l. *judicium;*
sbragizzi, Weinen, — zu *bargir.*

§ 139. L. *-ĭtium* und *-ĭcium* sind so selten im Rät. vertreten, dass sie verschiedenen Entstellungen unterworfen sind; cf. *Gartn.* § 95 *servitium.*

Häufiger findet sich das Fem. *-ĭtia, ĭcia;* vgl. über die verschiedenen Formen desselben *Gartn.* § 42 u. 200 *-ĭtia.*

Beisp.: *autezza*, *otezza*, *ultezia*, Höhe, — zu l. *altus;*
fortezza, *fortezia*, Festung;
stipezza, sehr steil, zu r. *stip.*

II. In Flurn.

§ 140. 2039. Arschitsch (Waltensbg.) zu *radix?*

2040. Urezzes (Schleins), Urezzas (Ardetz), Urezza (Saum.) zu r. *urezza*, steile Halde.

2041. Cavretscha (Brigels) zu *capra*, Ziege?

2042. Chalanditsch (Fettan) zu r. *calar*, herablassen.

2043. Chasalitsch (Campovasto) = l. **casalitius.*

2044. Chasalitschs (Zernez); cf. 2043.

2045. Diavolezza (Pontresina, Bondo) zu l. *diabolus.*

2046. Fortezza (Guarda), Furtezza (Süs).

2047. Grassitschs (Cierfs) — zu l. *crassus*, fett.

2048. Graviz (Süs) zu *grava*, Geröll.

2049. Manaditsches (Taufers) zu **menare*, führen.

2050. Mondaditsch (Schuls), Mundaditsch (Salux, Fettan, Malix, Zernez) zu *mundare*, reinigen.

2051. Mundaditschas (St. M., Schleins); cf. 2050.

2052. Planezzas (Waltensbg.) = Ebenen, l. **planitias.*

2053. Planezza (Mons), Pleun Planezias (Somvix) Planezas (Brigels): cf. 2052.

2054. Praditsch (Guarda) zu l. *pratum*.

B) 10. l. -osus.

I. In App.

§ 141. Dieses Suff. tritt meist unter der Form *-us, -uss,* fem. *-usa* oder *-uos, -uoss, -uosa* auf: im O.E. findet sich *-uks,* fem. *uxę*.

Es werden meist nur Adjektiva hiermit gebildet:

z. B. *carpus,* steinicht, — zu *crap:*

gravus, schwer. — zu *grer*;

lischnus, glatt. — zu *lischnar,* gleiten:

sassus, steinig, zu — l. *saxum*.

II. In Flurnamen.

§ 142. 2055. Erschiglious (Salux) zu l. *argilla*. Lehm.

2056. Bügliós (St. Mar.) zu r. *bügl,* Trog.

2057. Clarusa (Vrin), zu l. *corylus,* Haselstrauch.

2058. Craplusa (Zuz) zu r. *crap,* Stein.

2059. La Crappusa (Waltensbg.): cf. 2058.

2060. Derschalus (Brigels); cf. 2055.

2061. Gravúsa (Samn.) zu *grava,* Kies.

2062. Lavanos (Andeer) zu *larin,* Lawine.

2063. Padrus (Fettan, Lufis) zu l. *petra,* Stein.

2064. Val padrusa (Brigels) = Steinthal.

2065. Pederusa (Samn.): cf. 2063.

2066. Ruinus (Präz) zu l. *ruina*.

2067. Plan da siblus (Fettan) = Sandboden.

2068. Spignusa (Vicos.), Spinus (Castasegn, Bondo) zu *spina,* Dorn.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XV.

BEITRAG ZU EINER GESCHICHTE DER DRAMATISCHEN EINHEITEN IN ITALIEN.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1898.

BEITRAG ZU EINER GESCHICHTE

DER

DRAMATISCHEN EINHEITEN

IN

ITALIEN.

VON

DR. J. EBNER.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1898.

Alle Rechte.
besonders das der Übersetzung. vorbehalten.

Vorwort.

Es drängt mich, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hermann Breymann meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen für die Anregung, die ich durch ihn zu vorliegendem Thema erhielt, sowie für die gütige Anleitung und thatkräftige Unterstützung, die er mir bei der Bearbeitung desselben wiederholt zuteil werden liess.

Besonderen Dank schulde ich auch der k. bayr. Hof- und Staatsbibliothek, sodann der k. Bibliothek in Berlin, der k. Universitätsbibliothek in Göttingen und nicht in letzter Linie der k. k. Hofbibliothek in Wien für die bereitwillige Ablassung der zur Ausführung vorliegender Arbeit benötigten Werke.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Benützte Litteratur X
Einleitung 1

I. Vorgeschichte der Einheiten in Italien.

A. Die Poetik des Aristoteles 6
B. Die Einheiten in der griechischen Tragödie . . 11
C. Die Einheiten in der römischen Tragödie . . . 17
D. Spätlateinische und mittelalterliche Autoren . 20
E. Averroës' Übersetzung 23

II. Die Einheiten in Italien 27

A. Übersetzungen und Kommentare der Aristotelischen Poetik.
1. Valla, *Aristotelis Poetica* (1498) 31
2. Paccius, *Poetica Aristotelis* (1536) 32
3. Robortellus, *Explicationes* (1548) 33
4. Segni, *Poetica d'Aristotile* (1549) 36
5. Madius und Lombardus, *Poetica Arist.* (1550) 37
6. Victorius, *Commentarii* (1560) 38
7. Castelvetro, *Poetica Aristotelis* (1570) 40
8. Piccolomini, *Annotationi* (1575 bzw. 1572). . . 46
9. Riccobonus, *Poetica Aristotelis* (1587) 50
10. Benius, *Commentarii* (1613). 52
Rückblick 52
B. Die Einheiten bei den Kunsttheoretikern . . . 54
1. Verardus, *Hist. Bet.* (1492). 56
[2. Vida, *Poetica* (1527)] 57
3. Trissino, *Poetica* (1529 bzw. 1563) 57
4. Ricchi, *I tre Tiranni* (1533) 59
5. Anonym., *Giudicio* etc. (1543) 62

Seite

6. Giraldi. *Prolog zur Altile* 63
— *Discorso* (1543) 63
— *Epilog zur Didone* (ca. 1543) 66
7. Mutio, *Poetica* (1551) 67
8. Gelli, *La Sporta* (1543). 68
— *Ragionamento* (1551) 68
9. Lionardi. *Dialogi* (1554) 69
10. Pigna, *Romanzi* (1554) 69
[11. Varchi, *Lezioni* (1553)] 70
12. Minturno, *Poetica* (1559 bzw. 1563) 71
13. Scaliger, *Poetices libri septem* (1561) 72
[14. Bernardo Tasso, *Ragionamento* (1562)] . . . 75
[15. Parthenius, *De Poetica Imit.* (1565)] 75
16. Torquato Tasso, *Discorsi* (1564 bzw. 1586) . 75
— — *Lettere poetiche* (1575 bzw. 1586) 75
17. Patrici, *Della Poetica* (1586) 76
[18. Mazzoni, *Difesa della Comedia di Dante* (1587)] 77
19. Denores. *Poetica* (1588) 77
20. Buonamici, *Discorsi Poetici* (1597) 78
21. Ingegneri, *Discorso* (1598) 79
[22. Verati, *Compendio* (1601)] 83
[23. Summo. *Discorsi* (1601)] 83
24. Viperanus, *Poetica* (1579) 83
Rückblick 84
Die ital. Kunsttheoretiker und das Ausland . . 87

C. Die dramatische Dichtung in Italien vor Trissino.

1. Dramatische Versuche in lateinischer Sprache im 14. und 15. Jahrhundert.
Mussato, *Ecerinis* (ca. 1280, bzw. 1314) 88
Loschi, *Achilles* (1387/89. bzw. 1390) 88
Corraro, *Progne* (1428/29) 90
2. Dramatische Aufführungen an den Fürstenhöfen . . 91
3. Akademien 93
4. Die Komödie im 15. Jahrhundert 93
5. Die ersten regelmässigen Komödien.
Calandria (1471 bzw. 1480. 1508) 94
Cassaria; I Suppositi (ca. 1498) 95
Mandragola (1515) 95
6. Übersetzungen antiker Tragödien durch Paccius, Martirano, Dolce. 96
7. C. Verardus, *Historia Betica* (1492) 96
8. M. Verardus. *Fernandus Seruatus* (1492/93) . . 97

Seite

D. Die Einheiten in der regelmässigen italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts.

[1. Galeotto del Carretto, *Sofonisba* (1502)] . . 99
2. Trissino, *Sofonisba* (1515) 99
3. Rucellai, *Rosmunda* (1515) 104
— *Oreste* (ca. 1524) 108
4. Martelli, *Tullia* (ca. 1527) 108
5. Giraldi, *Orbecche* (1541) 110
— *Altile* (vor 1543) 114
— *Didone* (vor 1543) 116
— *Cleopatra* (ca. 1543) 116
— *Gli Antivalomeni* (ca. 1543) 117
— *Arrenopia* (?) 118
— *Selene* (vor 1543) 119
— *Euphimia* (?) 119
— *Epitia* (?) 119
Einfluss der *Orbecche* 121
6. Speroni, *Canace* (1542) 121
7. Pietro Aretino, *Orazia* (1546) 124
8. Dolce, *Marianna* (1565) 127
— *Didone* (ca. 1547) 128
9. Groto, *Dalida* (gedr. 1572) 130
— *Hadriana* (gedr. 1578) 133
10. Torquato Tasso, *Torrismondo* (1587) 138
11. Gratarolo, *Astianatte* 140
12. Decio da Horte, *Acripanda* (1591) 141
13. Manfredi, *Semiramis* (1586 bzw. 1593) 142
14. Pomponio Torelli, *Merope* (1589) 144
— — *Tancredi* (1597) 146
Rückblick 147

Anhang. Belegstellen 153

Benützte Litteratur.

Allacci, Lione: Drammaturgia. 2ª ed., Venezia. 1755. 4°. [1])

Amicis, Vincenzo de: L'Imitazione Latina nella Commedia Italiana del XVI secolo. Pisa. 1871. 8° (desgl. in: Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. vol. II).

D'Ancona, Alessandro: Origini del Teatro Italiano. Sec. ediz., Torino. 1891. 2 vols. 8° (enthält zugleich im Append. II: Il Teatro Mantovano nel sec. XVI).

— —: Misteri e Sacre Rappresentazioni, in: Giorn. stor. della Lett. ital. 1889. XIV. 129 ff.

Andrieux, in: Rev. Encycl., Bd. XXII. Paris. 1824. 4°.

Anonymus: Giudicio sopra la Tragedia di Canace e Macareo (1543), in: Speroni's Opp. Vinegia. 1740. vol. IV. 8°.

Antoniewicz, P.: Joh. El. Schlegel's aesthetische und dramaturgische Schriften. Heilbronn. 1887. 8°.

Aretino, Pietro: Opere. ed. Massimo Fabi, Milano. 1863. 8°.

Aristoteles: De Arte Poetica Liber (cum Commentariis, Griech. u. Lat.). ed. Gottfr. Hermann, Lipsiae. 1802. 8°.

—: Poetica (Griech. u. Lat.), ed. Fr. Ritter, Coloniae. 1839. 8°.

[1]) 1. Ausgabe Roma. 1666. 8°. Die 2. Ausgabe ist von einem Anonymus (nach Ottino u. Fumagalli I, 173 von Giov. Cendoni mit Hilfe des berühmten Apostolo Zeno, dann von P. F. Giov. degli Agostini) besorgt und sehr verändert und erweitert (cf. Stiefel, in: *Gröb. Z.* XV, 184).

Aristoteles: Über die Dichtkunst (Griech u. Deutsch), hgg. v. Susemihl, 1865. 2. Aufl. Leipzig. 1874. 8°.

—: Poetik übersetzt von Gomperz. Leipzig. 1897. 8°.

Averroës: Paraphrasis in librum Poeticae Aristotelis, Jac. Mantino Hispano Hebraeo Medico Interprete. in: Arist. Opp. Vol. I. Pars III. Venetiis. 1574. 8°.

—: dasselbe, ed. Fridericus Heidenhain, in: Jahrbüch. f. class. Philol., hgg. v. Dr. Alfred Fleckeisen. Supplem. Bd. XVII. Leipzig. 1889. 8°.

Bahlmann, P.: Die epischen Komödien und Tragödien des Mittelalters, in: Centralblatt f. Bibliothekswesen. 1893. X, 463—470.

— —: Die lateinischen Dramen der Italiener im 14. und 15. Jahrhundert, in: Centralblatt f. Bibliothekswesen. 1894. XI.

— —: Die Erneuerer des antiken Dramas und ihre ersten dramatischen Versuche, 1314—1478. Münster. 1896. 8°.

Baret, Eugène: Espagne et Provence. Paris. 1857. 8°.

Barotti, Giannandrea: Memorie Istoriche di Letterati Ferraresi; ediz. sec., Ferrara. 1793—93. 2 vols. 4°.

Barthélemy St.-Hilaire: Poétique d'Aristote. Paris. 1858. 8°.

Bartholomaeis, Vincenzo de: Di alcune antiche rappresentazioni Italiane. in: Studj di Filologia Romanza. 1893. VI. 161—228.

Béraneck, Jules: Sénèque et Hardy. Diss. Leipzig. 1890. 8°.

Bernays, Jakob: Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Berlin. 1880. 8°.

Bilancini, Pietro: Giraldi e la tragedia italiana nel sec. XVI. Aquila. 1890. 8°.

Borinski, Karl: Die Poetik der Renaissance u. die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. Berlin. 1886. 8°.

— —: Das Epos der Renaissance, in: Geiger's Vierteljahrsschrift für Kultur u. Litteratur der Renaissance. Leipzig. 1887. 8°. (Bd. I, 187 ff.)

Bouterweck, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen. 1801—19. 11 Bde. 8°.

Bozzelli: Della imitazione tragica presso gli Antichi e presso i Moderni. Lugano. 1837. 3 vols. 8°.

Brantôme, Pierre de Bourdeille: Œuvres Complètes, ed. Buchon. Paris. 1839. 2 vols. 4°.

Breitinger, H.: Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Genève. 1879. 8°. 2e éd. 1895. 8°. (Mit 2 Nachträgen, in: Rev. crit. 1879 u. in: Herr. Arch. 1880.)

Buonamici, Francesco: Discorsi Poetici in difesa d'Aristotile. Fiorenza. 1597. 8°.

Cavalcanti, Bartolomeo: La Retorica. Vinegia. 1559. fol.

Chassang, A.: Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIVe et au XVe siècle. Paris. 1852. 8°.

Ciampolini, Ermanno: La prima Tragedia regolare della Letteratura Italiana, in: Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze etc. Tomo XXIII. Lucca. 1884. 8°.

Crescimbeni, Giov. Mario: Dell' Istoria della Volgar Poesia. Venezia. 1730. 6 vols. 4°.

Croce, Benedetto: I Teatri di Napoli, Secolo XV—XVIII, in: Archivio Storico per le Provincie Napoletane. Napoli. 1889. Bd. XIV; 1890. Bd. XV. 8°.

Cueba, Juan de la: Egemplar Poetico o Arte Poetica Española (1580), in: Parnaso Español, ed. Juan Jos. Lopez de Sedano. Tomo VIII. Madrid. 1774. 8°.

Dannheisser, E.: Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich, in: Z. f. frz. Sprache u. Litt. 1892. XIV. 1 ff.

Decio da Horte (Orte), Antonio: Acripanda, Tragedia, in: Teat. ital. ant. vol. IX. s. l. s. a. 8°.

Denores, Jason: Poetica. Padova. 1588. 4°.

— —: In Epistolam Q. Horatij Flacci de Arte poetica Interpretatio. Venetiis. 1553. 8°.

Dolce, Lodovico: Marianna, Tragedia. Vinegia. 1565. 8° [1]).

[1]) Bei Klein, *Der Chor* etc., p. XII, heisst es irrtümlicher Weise: 1555.

Dolce, Lodovico: Le Tragedie (Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Thieste, Hecuba); sec. ed., Venetia. 1566. 8°.

Donatus, Aelius et Eugraphius: P. Terentii Comœdiae cum Commentariis, ed. R. Klotz. Lipsiae. 1838—1840. 2 vols. 8°.

Du Méril, Édélestand: Origines latines du théâtre moderne. Paris. 1849. 8°.

— —: Histoire de la Comédie. Paris. 1864. 8°.

Ebert, Ad.: Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha. 1856. 8°.

— —: Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande. Leipzig. 1874—80. 2 Bde. 8°.

Egger, E.: Essai sur l'Histoire de la Critique chez les Grecs, suivi de la Poétique d'Aristote. Paris. 1849. 8°.

— —: L'Hellénisme en France. Paris. 1869. 2 vols. 8°.

Emiliani-Giudici, Paolo: Storia della letteratura italiana. sec. ed. Firenze. 1855. 2 vols. 8°.

— —: Storia del Teatro in Italia. Milano e Torino. 1860. 2 vols. 8°.

Equicola: Institutioni al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare. Milano. 1541. 8°.

Euanthius et Donatus: Commentum de Comœdia, rec. Reifferscheid, in: Index Schol. in Univ. Litt. Vratislaviensi. 1874—75. 4°.

Feit, P.: Sophonisbe, Trag. v. Giov. Giorgio Trissino, eingel. u. übers.; Progr. Lübeck. 1888. 4°.

Fioretti, Giovanni: Gli Umanisti e lo studio del latino e del greco nel sec. XV. in Italia. Verona. 1881. 8°.

Flechsig, Eduard: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhunderts. Diss. [Leipzig]. Dresden. I. Teil. 1894. 8°.

Fontanini, Giusto: Biblioteca dell' Eloquenza Italiana con le Annotazioni del Signor Apostolo Zeno. Venezia. 1753. 2 vols. 4°.

Fontenelle: Réflexions sur la Poétique. (Œuvr. t. IIIe.) Paris. 1790. 8°.

Galfridus de Vinosalvo: Ars Poetica (ca. 1240), ed. Polycarp Leyser. Helmstadii. 1744. 8°.

Geiger, Ludwig: Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin. 1882. 8°.

Gelli, Giov. Batista: Opere, ed. Agenore Gelli. Firenze. 1855. 8°.

— —: La Sporta, Commedia. Firenze. 1593. 8°.

Genuensis, Joannes (Joan. de Janua): Catholicon. Parisiis. 1506. fol.

Ghinzoni, P.: Alcune rappresentazioni in Italia nel secolo XV, in: Arch. stor. lombardo, 2ª ser. X, 958—967.

Ginguené, P. L.: Histoire Littéraire d'Italie. Paris. 1810—23. 10 vols. 8°.

Giraldi, Giovambattista—Cinthio: Discorsi intorno al comporre dei Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie e di altre maniere di Poesie. Vinecia. 1554. 4°.

— —: Dasselbe unter dem Titel: De' Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie Ragionamenti, in: Biblioteca rara, ed. Daelli. Vol. LII, Parte I u. II. Milano. 1864. 8°.[1])

Girardin, St.-Marc: Cours de littérature dramatique. 4e ed., Paris. 1852. 4 vols. 8°.

Graesse, Theod.: Lehrbuch einer allgemeinen Litterärgeschichte. Dresden. 1837—58. 8 Teile. 8°.

Graf, Arturo: Studii Drammatici. Roma. 1878. 8°.

Gratarolo, Bongianni: Astianatte, Tragedia. in: Teat. ital., tom. II. Verona. 1723. 8°.

Groto. Luigi: La Dalida, Tragedia nova, nuovamente stampata. Venetia. 1583. 12°.

— —: La Hadriana, Tragedia, nuovamente ristampata e ricorretta. Venetia. 1612. 8° (zusammen mit Isac, (Rappresentazione) und Dalida).

Hartmann, Gottfried: Merope im italienischen und französischen Drama. (Münch. Beiträge, Heft IV.) Erlangen u. Leipzig. 1892. 8°.

[1]) Die Angabe Klein's (*Der Chor* etc., p. XIII): „ed. G. B. Pigna" beruht auf einem Missverständnisse der Titelangabe, wo als Zusatz steht: Documenti intorno alla controversia sul libro de' Romanzi con G. B. Pigna.

Hartung, J. A.: Lehren der Alten über die Dichtkunst. Hamburg u. Gotha. 1845. 8°.

Heiberg, J. L.: Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek. (XVI. Beiheft zum Centralbl. f. Bibliotheksw.) Leipzig. 1896. 8°.

Heumer: Die Sage von Orestes in der tragischen Dichtung. Progr. Linz. 1897. 8°.

Hoefer-Didot: Nouvelle Bibliographie générale. Paris. 1862—65. 45 Bde. 8°.

Horatius Flaccus, Q.: Carmina, ed. Luc. Mueller. Lipsiae. 1886.

Ingegneri, Angelo: Della Poesia Rappresentativa e del Modo di Rappresentare in favole sceniche. Ferrara. 1598. 4°.

Isidorus Hispaliensis: Opera. Matriti. 1778. 2 vols. fol.

Klein, Friedr.: Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance. (Münch. Beitr., Heft XII.) Erlangen und Leipzig. 1897. 8°.

Koch, Max: Skakespeare. Stuttgart (Cotta). s. a. 8°.

Körting, Gustav: Die Anfänge der Renaissancelitteratur in Italien. (Gesch. d. Litt. Ital., Bd. III.) Leipzig. 1884. 8°.

Kühr, K.: Verlauf des Streites um die drei Einheiten im französischen Drama. Progr. Landskron. 1877. 8°.

La Mesnardière, Jules de: La Poëtique. Paris. 1640. 4°.

Lasinio, Fausto: Il Commento Medio di Averroe alla Poetica die Aristotele. Pisa. 1872. fol.

Leo, Friedr.: Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie. Berlin. 1895. 8°.

Lessing: Hamburgische Dramaturgie, hgg. mit Einleitung und Anmerkungen von F. Schröter u. R. Thiele, Halle. 1877. 8°.

Liber glossarum, Artikel: De Comœdia et Tragœdia, abgedr. v. Usener, in: Rhein. Mus. f. Phil. N. F. XXVIII, 418 ff.

Lionardi, Alessandro: Dialogi della Inventione Poetica. Venetia. 1554. 4°.

Lombardi, Eliodoro: La Tragedia italiana nel Cinquecento, in: Propugnatore, t. XVIII, 202 ff. Bologna. 1885. 8°.[1])

Magnin, Charles: De la mise en scène chez les Anciens, in: Rev. des deux Mondes, tome IV, 222 ff. Bruxelles. 1840. 8°.

Manfredi, Mutio: La Semiramis, Tragedia. Bergamo. 1593. 4°.

Manzoni, Alessandro: Opere. Firenze. 1828. 2 vols. 8°.

Marmontel: Éléments de Littérature, in: Œuv. Compl. Paris. 1787. 8°. (Bd. V—X.)

Mazzoni, Jacopo: Della Difesa della Comedia di Dante. Cesena. 1587. 2 vols. 4°.

Mazzoni, Guido: Opere di Rucellai. Bologna. 1887. 8°.

— —: Noterelle su Giov. Rucellai, in: Propugnatore, XXIII. N. S. vol. III. Bologna. 1890. 8°.

Mazzuchelli, Giammaria: Gli scrittori d'Italia. Brescia. 1753—68. 2 vols. in 6 part. 4°.

Meier, Konrad: Über die Didotragödien des Jodelle, Hardy, Scudéry. Diss. Zwickau. 1891. 4°.

Metastasio, Pietro: Opere. Parigi. 1782. 12 vols. 4°.

Mézières, Alfred: Introduction à la Dramaturgie de Hambourg par Lessing, trad. en franç. p. Ed. de Suckau. Paris. 1869. 8°.

Moeller, G. H.: Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Nationen. Diss. [München]. Ulm. 1888. 8°.

— —: Kleopatrastudien, in: Blätt. f. d. bayr. Realschulwesen, IX, 76 ff. München. 1889. 8°.

Morandi, Luigi: Le Unità Drammatiche, in dessen Schrift: Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire. (Antologia della nostra critica letteratura moderna.) Città di Castello. 1887. 8°.

Morsolin, Bernardo: Giangiorgio Trissino. Sec. ed. Firenze. 1894. 8°.

Muratori, Lodovico Antonio: Della perfetta poesia italiana. Opp. Minori III, IV. Napoli. 1757. fol.

[1]) Nicht 1855, wie es bei Klein, *Der Chor* etc., p. XV heisst.

Mussato, Albertino: Opere, ed. Muratori. Rer. Ital. Scriptores, tom. X. Mediolani. 1727. fol.

Mutio, Justinopolitano: Rime diverse. Tre libri di Arte Poetica. Vinegia. 1551. 8°.

Nisard, Charles: Les Gladiateurs de la République des Lettres. Paris. 1860. 2 vols. 8°.

Niscia, G. di: La Gerusalemme Conquistata e L'Arte Poetica di T. Tasso, in: Propugnatore vol. XXII. N. S. tom. II, Parte I u. II. Bologna. 1889. 8°.

Nisieli, Udeno: Proginnasmi Poetici. Firenze. 5 vols. 1620–1639. 8°.

Novati, F.: Nuovi Studi su Albertino Mussato, in: Giorn. stor. d. lett. ital. VI, VII, VIII. Torino. 1885—87. 8°.

Ottino, G. e Fumagalli, G.: Biblioteca bibliographica italica. vol. I. Roma. 1889. 8°. vol. II. Torino. 1895. 8°.

Ovidio, Francesco d': Due Tragedie del Cinquecento (L'Edipo dell' Anguillara e il Torrismondo del Tasso. 1868, ined.), in des Verfassers Saggi Critici (p. 272 ff.). Napoli. 1878. 8°.

Paccius, Alexander: Aristotelis Poetica in Latinum Conuersa. s. l. 1536. 8°.

Parthenius Spilimbergius, Bernardinus: De Poetica Imitazione Libri Quinque. Venetiis. 1565. 8°.[1])

Peiper, Rudolf: Die profane Komödie des Mittelalters, in: Arch. f. Litteraturgeschichte, hgg. v. Schnorr von Carolsfeld. Bd. V. Leipzig. 1876. 8°.

Pinciano, Alonso Lopez: Philosophia Antigua Poetica. Madrid. 1596. 4°.

Pontanus, Jacobus: Poeticarum Institutionum Libri Tres. Ingolstadii. 1594. 8°.

Quadrio, Francesco Saverio: Della storia e della ragione d'ogni Poesia. Milano. 1743. 5 vols. 4°.

Rapp, Moritz: Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst. Tübingen. 1862. 8°.

[1]) Ausgabe in italienischer Sprache, Vinegia. 1560. 4°. (Fontanini, *Bibl. dell' Eloq.* I. 230.)

Raumer: Über die Poetik des Aristoteles, und sein Verhältnis zu den neueren Dramatikern, in: Abhandl. d. hist. phil. Klasse d. k. Akad. d. Wissensch. in Berlin. 1828. 4°.

Renan, Ernest: Averroës et l'Averroïsme. Paris 1852. 8°.

Ricchi, Agostino — da Lucca: Comedia intitolata I tre Tiranni. Vinegia. 1533. 8°.

Riccoboni, Louis: Histoire du théâtre italien. Paris. 1728—31. 2 vols. 8°.

— —: Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Paris. 1738. 8°.

Riccobonus, Antonius: Poetica Aristotelis Latine Conversa. Patavii. 1587. 4°.

— —: Compendivm Artis Poeticae Aristotelis, ad vsvm conficiendorvm Poematvm. Patavii. 1591. 4°.

Rogivue, Henry: Appréciation de la théorie des trois unités. Diss. Jena. 1872. 8°.

Rossi, Vettorio: Letteratura italiana dal 1540—1690, in: Krit. Jahresber. etc., hgg. v. Vollmöller. 1890. I. 507—526.

— —: Kritik von Bilancini's Giraldi etc., in: Giorn. stor. d. lett. it. XV. 440 ff. Torino. 1890. 8°.

— —: Battista Guarini ed il Pastor Fido. Torino. 1886. 8°.

Rucellai, Giovanni: Opere, ed. Guido Mazzoni. Bologna. 1887. 8°.

Ruth, E.: Geschichte der italienischen Poesie. Leipzig. 1844. 2 Bde. 8°.

Salviati, Leonardo: Prose inedite, ed. Luigi Manzoni, in: Scelta di Curios. Lett., Bd. CXXIX. Bologna. 1873. 8°.

Sanctis, Francesco de: Storia della letteratura italiana. Napoli. 1870. 2 vols. 8°.

Schack, Adolf Friedrich v.: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 2. Aufl. Berlin. 1854. 3 Bde. 8°.

Schio, Giovanni da: Sulla vita e sugli scritti di Antonio Loschi. Padova. 1858. 8°.

Schlegel, August Wilhelm von: Über dramatische

Kunst und Litteratur. 2. Ausg. Heidelberg. 1817. 2 Bde. 8°.

Schwabe, C.: Aristophanes und Aristoteles als Kritiker des Euripides, in: Jahresber. der städt. Realsch. Crefeld. 1878. 4°.

Segni, Bernardo: Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di Greco. Firenze. 1549. 4°.

Sidney, Sir Philip: Deffence of Poetry (1595). London. 1787. 8°.

— —: Dasselbe in Arber's Reprints. London. 1868. 8°.

Signorelli, Pietro Napoli: Storia Critica de' teatri antichi e moderni. Napoli. 1787. 6 vols. 8°.

Simone Brouwer, F. de: Intorno alla unità di luogo nella Rosimunda del Rucellai, in: Rassegna bibl. della lett. it. 1893. I, 246 f.

Solerti, Angelo e Lanza, Domenico: Il Teatro Ferrarese nella seconda metà del secolo XVI, in: Giorn. stor. d. Lett. it. XVIII, (148 ff.). Torino. 1891. 8°.

Souriau, Maurice: De la Convention dans la Tragédie Classique et dans le Drame Romantique. Paris. 1885. 8°.

Speroni, Sperone: Canace, Tragedia, in: Opere. Venezia. 1740. 5 Bde. 4°. (Vol. IV.)

— —: Dialoghi. Vinegia. 1552. 8°.

Stahr, A.: Die Poetik des Aristoteles. Stuttgart. 1860. 8°.

Summo, Faustino: Due Discorsi. Vicenza. 1601. 4°.

Suetonius, Tranq.: De Grammaticis et Rhetoribus libelli, rec. Fridr. Osannus. Gissae. 1854. 8°.

Suringar, W. H. D.: Dido, Tragœdia ex segmentis priorum librorum Aeneidos composita ab auctore incerto. Lugd. Batav. 1880. 8°.

Susemihl: Zur Literatur von Aristoteles' Poetik, in: Jahn's Jahrb. 1862, LXXXV, 317 ff., 395 ff.: 1867, XCV, 159 ff., 221 ff., 827 ff.; 1872, CV, 317 ff.

Tasso, Bernardo: Ragionamento della Poesia. Vinegia. 1562. 4°.

Tasso, Torquato: Discorsi dell' Arte Poetica et in particolare del Poema Heroico; aggiunt. Le Lettere Poetiche. Venetia. 1587. 8°.

Tasso, Torquato: Il Re Torrismondo, in: Opere, ed. Gio. Rosini. vol. II. Pisa. 1821. 8°.

Tieck, Ludwig: Dramaturgische Blätter. in: Kritische Schriften, III u. IV. Leipzig. 1852. 8°.

Tiraboschi, Girolamo: Storia della Letteratura italiana. Milano. 1833. 12 vols. 8°.

Torelli, Pomponio, Conte di Montechiarugolo: Tragedie. Parma. 1605. 8°.

Tréverret, A. de: L'Italie au XVIe siècle. Paris. 1877—79. 2 vols. 8°.

Trissino, Giov. Giorgio: La Sophonisba. Vicenza. 1729. 4°.

— —: Tutte le Opere. Verona. 1729. 2 vols. 4°.

Ulrici, Hermann: Geschichte der Hellenischen Dichtkunst. Berlin. 1835. 2 Bde. 8°.

Varchi, Benedetto: Lezioni. Fiorenza. 1590. 8°.

— —: L'Ercolano, ed. Pietro dal Rio. Firenze. 1846. 8°.

Verardi Caroli Cesenatis Cubicularij Pontificij in historiam Beticam ad. R. P. Raphaelem Riarium S. Georgij Diaconum Cardinalem. s. l. s. a. [1492]. 4°.

— — — — —: in Fernandum seruatum ad. R. P. Petrum Mendozam Archiepiscopum Toletanum hispaniarum Primatum: ac S. R. E. Cardinalem Prefatio. s. l. s. a. [1492 od. 1493]. 4°.

(In einem Bande mit der Historia Betica.)

Verati (i due) (Pseudon. f. Guarini): Compendio della Poesia Tragicommedia. Venetia. 1601. 4°.

Welker, Friedr. Gottlieb: Die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos etc. Darmstadt. 1824. 8°.

Wendriner, Riccardo: Il Ruffiano del Dolce e la Piovana del Ruzante, in: Giorn. stor. d. lett. ital. XIV (254 ff. XV, 312 f.). Torino. 1889. 1890. 8°.

Westphal: Prolegomena zu Aeschylus Tragödien. Leipzig. 1869. 8°.

Anm. 1. Folgende von dem Verfasser benutzte Werke sind in der obigen Liste nicht mit verzeichnet worden, da deren Titel bereits bei Klein, *Der Chor* etc., p. IX ff. aufgeführt sind: Arnaud, *Theor.*

Dram.; D'Aubignac, *Pratique*; Benius. *Comment.*; Bernhardy, *Grundriss;* Butcher, *Arist.'s Theor.*; Canello, *Stor. della lett. it.*; Casteluetro. *Poetica*; Charisius, *Art. grammat. lib.* V; Christ, *Gesch. d. griech. Litt.*; Cloetta, *Beiträge*; Cosack, *Materialien*; Creizenach, *Gesch. d. n. Dram.*; Dacier, *Poët. d'Arist.*; Daniello, *Poetica*; Diomedes, *Art. grammat. lib.* III; Faguet, *La Tray. franç. au XVIe s.*; Freytag, *Techn. d. Dram.*: Fries, *Montchrest.'s Sophonisbe*; Garlandia, *Synon.*; Gaspary, *Gesch. d. it. Litt.*; Gebhart, *Les Orig. de la Ren.*; Immisch, *Z. arist. Poet.*; Jourdain, *Rechersche*; Keil, *Grammat. lat.*; Klein, *Gesch. d. Dram.*; La Fresnaye, *Art Poét., ed. Pellissier*; Leimbach, *Das Papiasfragm.*; Lemaître. *Corn. et la Poét. d'Arist.*; Madius u. Lombardus, *Explicationes*; Martelli, *Tullia*; Minturno. *Poetica*; Morf, *Die frz. Litterat.* etc., in: *Z. f. frz. Spr.*; Müller, *Gesch. der Theor. d. Kunst*; Öhmichen. *Bühnenwesen*; Otto, *Silvanire*; Patin, *Étud. sur les Trag. Grecs*; Patrici, *Della Poetica*; Piccolomini, *Annotationi*; Pigna, *Romanzi*; Placidus, *Glossae*; Priscianus, *Institut. grammat. libri* XVIII; Quosseck, *Sidney's Defence*; Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* und *Die röm. Trag.*; Robert, *Poët. de Racine*; Robortellus; *Arist. Poetica*; Rosenbauer, *Die poet. Theorien der Plejade*; Sainte-Beuve. *Tableau hist.*; Scaliger, *Poetices*; Teichmüller. *Beitr. z. Erklär. d. Poet.*; Varro, *De Lingua Latina*; Victorinus. *Ars grammatica*; Victorius, *Commentarii*; Vida. *De Arte Poetica*; Viperanus, *De Poetica*; Voigt, *Wiederbelebung*; Wüstenfeld, *Übersetz. arab. Werke.*

Anm. 2. Unerreichbar waren dem Verfasser, ausser den im Texte besonders angegebenen Werken: Vincentius Bellovacensis. *Speculum doctrinale.* — Canello, *Saggi di critica letteraria.* Bologna. 1877. — Canonica, G., *Merope nella storia del teatro tragico.* Mil. 1893. (Cf. *Giorn. stor.* XXII, 236ff.) — Cooper-Walker. *An Historical and Critical Essay on the Revival of the Drama in Italy.* Edinb. 1805. — Farsetti, *Catalogo di commedie italiane.* Venet. 1776. — Feit. *Sophonisbe in Sage und Dichtung.* Lübeck. 1888. — Fornaciari, *La letteratura italiana.* Firenze. 1885. — Gaspary, *Storia della letteratura italiana, trad. dal tedesco da Nicola Zingarelli e da Vittorio Rossi.* Torrino. 1887—91. (Nach Ottino u. Fumagalli, l. c. II, 121, bietet diese Übersetzung reichere litterarische Angaben als das Original.) — Solerti, *Rappresentazioni di poeti nel secolo* XVI. 1890. 8°.

Einleitung.

Das dramatische Gesetz der drei Einheiten ist seit dem 16. Jahrhundert Gegenstand zahlreicher und oft erregter Erörterungen gewesen. Stimmen für und wider diese sogenannten Aristotelischen Regeln sind in allen Ländern laut geworden, in denen es eine dramatische Litteratur gibt, bis schliesslich der nach Freiheit ringende dichterische Geist diese drückenden Fesseln abgestreift hat.

In der Zeit der Herrschaft der Regeln, wie wir die drei Einheiten der Kürze wegen nennen wollen, kümmerten Dichter und Gelehrte sich wenig um ihre Herkunft; sie galten eben als *Aristotelische Gesetze*. Erst in unserer Zeit, die diesen Regeln unbefangen und vorurteilsfrei gegenübersteht, hat man angefangen, sich nach ihrer Entwicklungsgeschichte umzusehen.

Vor allem zog natürlich in Frankreich die Entwicklung der Einheiten die Aufmerksamkeit auf sich, da sie im französischen Drama ihre höchste Ausbildung und Blüte erreichten.

Abgesehen von den zahlreichen Litteraturgeschichten, in denen naturgemäss unsern Regeln gebührende Beachtung geschenkt wird, hat zunächst Egger[1]) (1869) in der ihm eigenen klaren Weise, wenn auch nur vorübergehend die Ge-

[1]) *L'Hellénisme* etc. I, 338 ff.

schichte der Einheiten in Frankreich behandelt. Weniger eine Geschichte, als vielmehr eine Verherrlichung der genannten Regeln sind die sehr oberflächlichen Ausführungen Rogivue's[1]) (1872) zu nennen, der in seiner Voreingenommenheit für das sogenannte klassische Drama der Franzosen zu ganz schiefen und heutzutage geradezu lächerlichen Urteilen kommt.[2]) Viel objektiver urteilt Kühr[3]) (1877), obwohl auch er „nichts wesentliches Neues bringt".[4]) Unsere volle Beachtung hingegen verdient Breitinger's Schriftchen[5]) über die Einheiten (1879). Breitinger hat zwar nicht, wie ein Anonymus meint.[6]) die Ansicht umgestossen, „als hätten die Franzosen um das Jahr 1630 unter dem Einflusse von Chapelain zuerst das sogenannte aristotelische Gesetz von den drei Einheiten festgestellt und angenommen"[7]) — denn vor ihm hat schon Egger auf Italien, als das Land der Entstehung dieser Regeln hingewiesen —, doch gebührt ihm das Verdienst, zuerst eine gedrängte Übersicht über die Gesamtentwicklung des Gesetzes der Einheiten in den westeuropäischen Litteraturen gegeben zu haben. In klarer und sachlicher Weise bespricht ferner Arnaud (1888) die Einheiten im französischen Drama,[8]) mit besonderer Rücksicht auf D'Aubignac's *Pratique*, und wirft dabei auch interessante Rückblicke auf die Quellen, aus denen die Franzosen ihre Theorien geschöpft haben.[9]) Eine „treffliche, literarhistorische Untersuchung"[10])

---

[1]) *Appréciation* etc. Jena. 1872.

[2]) Unter anderm behauptet er allen Ernstes, dass das französische Drama den Vergleich mit dem griechischen nicht zu scheuen brauche. (*Appréciation*, p. 35.)

[3]) *Verlauf des Streites um die drei Einheiten etc.*

[4]) Hölscher, in *Herr. Arch.* 1878, LIX, 475.

[5]) *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, mit zwei Nachträgen, in *Rev. crit.* 1879, VIII, 478 f. u. *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 127.

[6]) *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 466.

[7]) Baret, *Espagne et Provence*, p. 234, behauptet, dass D'Aubignac die Regeln von den Einheiten erfunden habe.

[8]) *Théor. dram.*, p. 124 ff.

[9]) Siehe unten, p. 3 f.

[10]) Speyer, in *Herr. Arch.* 1891, LXXXVI, 456.

über die Entstehung des Gesetzes der Einheiten in Frankreich und über den Kampf um dieselben zur Zeit Mairet's hat Otto (1890) in der Vorrede seiner Ausgabe von Mairet's *Silvanire* geliefert,[1]) während Dannheisser (1892) eine willkommene Ergänzung zu Otto's Ausführungen bietet und die drei Einheiten in der klassischen Periode in Frankreich klar und erschöpfend behandelt.[2])

Nicht in derselben gründlichen Weise sind wir über die Entwicklung der Einheiten in Italien unterrichtet, obwohl gerade dieses Land als Ausgangspunkt dieser Regeln unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen muss.

Mit der Geschichte der Einheiten in Italien hat sich, wie schon oben angedeutet, zuerst Egger (1869) in etwas allgemein gehaltenen Ausführungen befasst und schon auf Averroës und einige italienische Theoretiker und Kommentatoren der Poetik des Aristoteles hingewiesen, aus denen die Franzosen ihre erste Kenntnis der Regeln von den Einheiten geschöpft haben.[3]) Breitinger (1879) hat dann die Entwicklung dieser Regeln bei einigen italienischen Aristoteles-Kommentatoren und Kunsttheoretikern verfolgt[4]) und auch, wie schon erwähnt, über die Geschichte der Einheiten in Spanien und England (sowie in Deutschland) eine dankenswerte Übersicht gegeben. Doch bietet er, speziell in Bezug auf Italien, weder Erschöpfendes, noch stützt er sich stets auf zuverlässige Gewährsmänner. Auch Morandi (1887) gibt in seiner sehr anregenden Studie eine gedrängte Übersicht über die dramatischen Einheiten in Italien, Frankreich, Spanien und England.[5]) Arnaud (1888) erwähnt ebenfalls, wie schon

---

[1]) *Silvanire*. Vorrede. — Cf. Dannheisser, *Litbl.* 1891. p. 55 ff. und *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1892. XIV, 1 f.: Heller, *Fr.-Gall.* 1891. VIII, 17 f.: Mahrenholtz. *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1891, XIII. 57. — *Giorn. stor.* 1892, XVII, 167.

[2]) *Zur Geschichte der Einheiten* etc. in: *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1892. XIV, 1 ff.

[3]) *L'Hellénisme* etc. I, 338 ff.

[4]) *Les Unités* etc.. p. 4 ff.

[5]) *Le Unità Drammatiche*. p. 169 ff.. Anm.

angedeutet, einige italienische Poetiken als Quellen der französischen Theoretiker.[1]) Zu Breitinger und Morandi bietet Otto in der schon erwähnten Vorrede seiner Ausgabe der *Silvanire* (1890) in Bezug auf Italien eine vortreffliche Ergänzung.[2]) Aber auch Otto, der übrigens Vollständigkeit nicht anstrebt,[3]) hat noch manches für die Entwicklung der Einheiten in Italien wichtige Werk übersehen; man muss ferner bedauern, dass er zu wenig Gewicht auf die Meinungsverschiedenheit legt, die hinsichtlich der Zeiteinheit zwischen den Aristoteles-Kommentatoren einerseits, den Kunsttheoretikern und den Dichtern andererseits besteht, wie das auch bereits von Speyer[4]) hervorgehoben worden ist.

Wenn nun der Verfasser der vorliegenden Schrift es unternimmt, mit einer neuen Untersuchung der angeregten Frage vor die Öffentlichkeit zu treten, so hofft er, nicht nur die Lücken der Vorarbeiten auszufüllen, sondern auch die von Egger[5]) nur kurz angedeutete Vorgeschichte der drei Einheiten eingehend darzustellen und endlich an der Hand der bedeutenderen italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts zu zeigen, wie jene Regeln in der dichterischen Praxis durchgeführt wurden.

Allerdings musste auf absolute Vollständigkeit verzichtet werden, da dem Verfasser einzelne wichtige italienische Werke, die jeweils besonders genannt werden sollen, trotz Nachfrage auf den grösseren deutschen Bibliotheken (sowie der k. k. Hofbibliothek in Wien) nicht zugänglich waren, und da ferner das zu bewältigende Material ein so umfangreiches war, dass nur die hervorragenderen Erscheinungen der italienischen Tragödie herausgegriffen werden konnten. Wie weit das Gesetz der drei Einheiten in der

---

[1]) *Théor. Dram.*, 124 ff.

[2]) *Silvanire*, Vorrede, p. XVI ff.

[3]) *Silvanire*, Vorrede, p. XXVI.

[4]) *Herr. Arch.* 1891, LXXXVI, 457.

[5]) *L'Hellénisme* I. 338.

italienischen Komödie beobachtet ist, muss einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.[1])

[1]) Ausser den oben erwähnten, speziell die Geschichte der Einheiten berücksichtigenden Werken seien noch einige zu ihrer Zeit bedeutsame Schriften erwähnt, z. B. Corneille, *Discours sur les trois Unités*, Voltaire. *Lettre à l'Académie*, Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire* (1777), Manzoni, *Prefazione* zu *Carmagnola* und *Lettre à M. C.* (*Chauvet*), V. Hugo, *Préface de Cromwell* (1827) u. a., welche aber als Streitschriften für unsern Zweck ohne besonderes Interesse sind (cf. Morandi, l. c., p. 156ff.).

I. Vorgeschichte der Einheiten in Italien.

A. Die Poetik des Aristoteles.

Das Gesetz der drei Einheiten wird bekanntlich auf die *Poetik* des Aristoteles zurückgeführt, ein Werk, welches nur in sehr unvollständiger und verderbter Form [1]) auf uns gekommen ist.[2]) Trotzdem behauptet diese Schrift und speziell

[1]) Schon im 16. Jahrhundert waren sich einige Kritiker darüber klar, wie verschiedene Äusserungen Robortellus' (*Poetic.*. p. 4) und Castelvetro's (*Widmung an Maximil. II.* und *Kommentar. p. 3 u. passim*) beweisen: vgl. Canello. *Storia* etc.. p. 305 f. (siehe unten, p. 40. Anm. 6), ferner Di Niscia. *La Gerus. Conquist.* etc.. in: *Propugn.* XXII, N. S. vol. II, Parte II, 106. Pomponio Torelli, der bekannte Verfasser der *Merope* (siehe unten p. 144 f.) nennt die Poetik des Aristoteles „*una Operetta imperfetta e lacera*" (*Merope, Widm.*, p. 2). Ähnlich drückt sich der Spanier Lopez Pinciano (*Philosophia antig. poet.* 1596) aus: „*Sus commentadores . . . fueron faltos como lo fue el texto que commentaron*". (*Philos. ant., Al Lector.*).

[2]) Die Frage, ob wir es in dem uns erhaltenen Werkchen: *Περὶ ποιητικῆς* mit einem Entwurfe des Aristoteles oder mit einem von fremder Hand gefertigten Auszuge eines verloren gegangenen aristotelischen Werkes zu thun haben, ist schon häufig Gegenstand eingehender, ja erregter Erörterungen gewesen. Nähere Angaben hierüber finden sich in den einschlägigen Schriften von Gottfried Hermann. *Aristot. de Arte Poet. Lib.* 1802, von Raumer. *Über die Poetik des Arist.* etc. 1828. Ritter. *Aristot. Poetica* 1839, Hartung, *Lehren der Alten über die Dichtkunst* etc. 1845. Egger, *Essai sur l'Hist. de la Crit.* etc. 1849. Stahr, *Poetik d. Arist.* 1860. Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst* 1865. und *Zur Litt. v. Arist. Poet.* 1862, 1867. Freytag, *Die Technik des Dramas* 1863, Teichmüller, *Beiträge z. Erkl. d. Poet. d. Arist.* 1867, Westphal, *Proleg. zu Aesch. Trag.* 1869. Schwabe, *Aristoph. u. Aristot. als Kritiker des Eurip.* 1878, Butcher, *Arist.'s Theor.* 1895, Immisch, *Zur arist. Poetik* 1896 u. a.

der Abschnitt über die Tragödie auch heute noch seinen vollen Wert. Schon Lessing war der Meinung, dass die Tragödie „sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“ [1]) Ähnlich drückt sich Barthélemy St.-Hilaire aus, wenn er in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Poetik (1858) sagt, dass trotz der 2000 Jahre und der Verderbtheit des Textes die Poetik, richtig studiert, noch immer als Kodex des guten Geschmackes gelten könne.[2]) Auch Bernays ist der Meinung, dass der Wert der Poetik durch zwei Jahrtausende nicht herabgedrückt werden konnte und dass „diese unverminderte Brauchbarkeit der Poetik aus der Universalität ihrer Gesetze und aus der weisesten Mässigung im Gesetzgeben“ entspringe.[3]) Ähnlich äussert sich, um noch das Urteil eines bedeutenden Philologen der Gegenwart anzuführen, Christ: „Das kleine Büchlein verdient eine solche Wertschätzung, da Aristoteles hier mit bewunderungswürdigem Kunstverständnis und gestützt auf ausgedehnteste Kenntnis der poetischen Litteratur in kurzen Sätzen für alle Zeiten die Hauptgesetze der tragischen Kunst festgesetzt hat. Ich erinnere nur an die berühmte Definition der Tragödie im 6. Kapitel und das nicht minder wichtige 12. Kapitel über die Teile der Tragödie; doch weist auch dieses Werk, das man das erste Buch über Ästhetik nennen kann, viele Spuren wiederholter Überarbeitung und nachträglicher Zusätze

[1]) *Hamb. Dramat.*, St. 100—104, p. 508. — Cf. Cosack, *Materialien* etc., p. 232; Schröter u. Thiele, *Hamb. Dram.*, p. 508, Anm. 39.

[2]) *Poétique d'Aristote, Préface*, p. IV f.: «*Depuis deux mille ans passés, ce traité a fait loi sur presque tous les points qu'il touche et qu'il a réglés définitivement. Il a beau être inachevé, incomplet; le texte que nous en a transmis une tradition trop peu attentive, a beau être altéré de mille manières, la pensée n'en est pas moins en général éclatante et sûre. Elle se fait jour au travers de ces ruines et de ces ténèbres, et quand on l'étudie comme elle le mérite, elle apparaît, dans les bornes où elle se renferme, comme le code du bon sens et du bon goût.*» — Vgl. die analogen Ausführungen Freytag's, *Technik des Dramas*, p. 4.

[3]) *Zwei Abhandlungen* etc., II, 184 (cf. *Deutsche Litt. Zeit.* 1881, II, 115 f).

auf, so dass sogar Ritter in seiner Ausgabe die Echtheit desselben zu verdächtigen suchte.“ [1])

Unsere erste Aufgabe wird nun darin bestehen müssen, diejenigen Stellen der Poetik genau ins Auge zu fassen, in denen eine spätere Zeit die sogenannten Regeln der drei Einheiten hat finden wollen.

Am klarsten spricht sich Aristoteles über die Einheit der Handlung aus. Er erklärt zunächst, was unter „*Einheit*“, oder besser gesagt „*Einheitlichkeit*“ [2]) der Handlung zu verstehen sei.

„Die Fabel (sc. Handlung) ist einheitlich, nicht wenn sie, wie einige glauben, sich um eine einzelne Person dreht . . . . Die Handlungen einer Person sind viele, welche zusammen nicht eine einzige Handlung ergeben“.[3]) Und dann fährt er fort: „Es muss also, da auch die anderen Künste einen einzigen Gegenstand nachahmen, auch die Fabel (sc. der Tragödie und des Epos), da sie die Nachahmung einer Handlung ist, eine einzige und ganze Handlung nachahmen, und die Teile der Handlung müssen so verbunden sein, dass, wenn ein Teil umgestellt oder hinweggenommen würde, auch das Ganze eine Änderung erleiden würde: denn was, hinzugefügt oder nicht, keine bemerkenswerte Veränderung ergibt, ist auch kein Teil des Ganzen“.[4])

Diese Sätze sind zu allen Zeiten anerkannt worden, wenn auch in neuerer Zeit unter dem Einflusse der englischen und spanischen Dramatiker eine freiere Auffassung, als die Italiener und Franzosen sie hatten, Platz gegriffen hat.

Viel weniger präzis ist die Stelle gefasst, aus welcher die italienischen Kommentatoren und Kunsttheoretiker die *Einheit der Zeit* abgeleitet haben. Aristoteles stellt die Zeitbeschränkung in der Tragödie nicht als eigene Forderung auf, wie z. B. die Einheit der Handlung, sondern er erwähnt sie nur gelegentlich in dem Abschnitte, wo er von dem Unterschiede zwischen der Tragödie und dem Epos spricht: „Sie

[1]) *Geschichte der griech. Litt.*. p. 370.
[2]) Borinski, *Poetik*, p. 214 ff.
[3]) *Περὶ ποιητικῆς*, cap. 8 § 1 (Anhang. p. 154).
[4]) Ibid., cap. 8 § 4 (Anhang. p. 154).

unterscheiden sich auch in der Länge: diese (sc. die Tragödie) strebt darnach, sich womöglich innerhalb eines Sonnenumlaufs abzuspielen oder nur wenig darüber hinauszugehen; das Epos dagegen ist in Bezug auf die Zeit unbeschränkt und unterscheidet sich darin (von der Tragödie); gleichwohl verfuhren die Dichter anfangs in der Tragödie und im Epos auf gleiche Weise.“ [1])

Auf diese Bemerkung stützt sich die Regel von der Zeiteinheit in allen ihren Variationen, von der Gleichsetzung der *Zeit der Handlung* mit der *Dauer der Aufführung* an bis zur Ausdehnung der Handlung auf *zwei Tage*, wie sie Giraldi [2]) und Minturno [3]) gestatteten, und sogar auf *drei* (in der Komödie auf *fünf*), wie sie von Pinciano,[4]) und auf *zehn Tage*, wie sie von Cascales [5]) gefordert wurde.

Für die dritte *Einheit*, die *des Ortes*, suchen wir vergeblich nach einem Belege in der Poetik des Aristoteles.[6])

[1]) *Περὶ ποιητικῆς*, cap. V § 4 (siehe Anhang, p. 154f.). — Teichmüller. *Beiträge* etc., p. 171ff., sucht nachzuweisen, dass Aristoteles an dieser Stelle nicht von der Dauer der Handlung *einer* Tragödie spreche, sondern von der Dauer der Aufführung aller Tragödien, die an *einem Tage* dargestellt wurden, sodass also, wie er p. 180 hinzufügt, „jeder Dichter mit seinen Tragödien versuchen musste, sich für Einen Umlauf der Sonne einzurichten, da in dem griechischen Theater nicht bei künstlicher Beleuchtung gespielt wurde und also mit dem Untergang der Sonne auch die Vorstellung schliessen musste.“ Demnach übersetzt er (p. 209) unsere Stelle: „Das tragische Spiel versucht einen Umlauf der Sonne auszufüllen, oder doch nur wenig daran fehlen zu lassen.“ Es ist hier nicht der Platz auf diese Ansicht näher einzugehen, die für unsern Zweck ohne Belang ist und deren Begründung uns sehr schwach und gesucht dünkt. — Vgl. dazu Susemihl, *Arist. üb. die Dichtkunst*, p. 229, Anm. 52, wo diese Annahme widerlegt wird; desgleichen Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. 267f., Anm. 1.

[2]) Siehe unten, p. 65.

[3]) Siehe unten, p. 71.

[4]) *Philos. antig.*, p. 190.

[5]) *Tablas Poeticas, Parte II, Tabla Tercera*, p. 347.

[6]) Vgl. Riccoboni, *Theatre ital.*, I. 278f.: «*Aristote dans sa Poetique n'a pas parlé de l'unité de lieu; la raison seule sans le secours de l'autorité y a assujetti les Poëtes: lorsque Aristote prescrit à l'action Tragique une durée de douze ou de vingt-quatre heures, l'unité de lieu suit necessairement d'une si courte durée; en si peu de tems, les Acteurs ne peuvent pas faire beaucoup de chemin.*»

D'Aubignac sagt ausdrücklich, dass Aristoteles diese Einheit nicht erwähne. Den Grund für dieses Schweigen glaubt er darin zu finden, dass diese Regel zu Aristoteles' Zeit zu bekannt gewesen sei und dass die beständige Anwesenheit der Chöre auf dem griechischen Theater die Einheit des Ortes sichtbar ausgedrückt habe.[1])

Wir haben uns also hauptsächlich an die Bemerkung des Aristoteles über die Beschränkung der Zeit zu halten. Dass Aristoteles nicht daran dachte, eine bindende Regel aufzustellen, ist schon längst allgemein bekannt. „Die Einheit des Ortes und der Zeit, sagt Raumer, hat Aristoteles, wie Lessing und Schlegel einleuchtend erwiesen, weder theoretisch unbedingt vorgeschrieben, noch die stete Beobachtung dieser Regel an dem griechischen Drama nachweisen wollen oder nachweisen können." [2]) Er konstatierte nur die von den besten griechischen Dichtern im allgemeinen eingehaltene Norm,[3]) die den Zeitverhältnissen angemessen war, und sich den Beifall des Volkes, des einzigen Kunstrichters, errungen hatte.

Schon die ganze Fassung des Textes widerstreitet der Ansicht, als hätte Aristoteles damit eine Regel geben wollen; er setzt ausdrücklich ὅτι μάλιστα bei, was doch nur

---

[1]) *Pratique* I, 86: «*Aristote dans ce qui nous reste de sa Poëtique n'en a rien dit* (sc. de l'unité de lieu) *et j'estime qu'il l'a négligé, à cause que cette régle étoit trop connüe de son temps, et que les Chœurs qui demeuroient ordinairement sur le Theatre durant tout le cours d'une Piéce, marquoient trop visiblement l'Unité du Lieu.*»

[2]) l. c., p. 152.

[3]) Cf. Nisieli, *Proginnasmi Poetici* V, 2, p. 30: „*Aristotile va fondando le regole della tragedia sopra Sofocle, Euripide e altri; e i teoremi della Epopea sopra la Iliade e la Ulissea di Omero.*" — Cf. auch Manzoni, *Lettre à M. C. sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in Opp. I. 225: «*Si ce philosophe revenait et qu'on lui présentât nos axiomes dramatiques comme issus de lui, ne leur ferait-il pas le même accueil que fait M. de Pourceaugnac à ces jeunes Languedociens . . . dont on veut à toute force qu'il se déclare le père?*» — Vgl. noch Müller, *Gesch. der Theor. der Kunst* etc. II, 168. Anm.: „Keine Regel wird hier von Aristoteles gegeben, sondern nur ein reiner Erfahrungssatz hingestellt." (Vgl. über Müller's Darstellung der Einheiten Cosack, *Materialien*, p. 240.)

sagen soll: wenn der gewählte Stoff eine derartige Beschränkung zulässt. Ausserdem gibt er noch einen weiteren Spielraum durch den Zusatz ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, womit er konstatiert, dass eine Überschreitung des angegebenen Zeitraums kein Verstoss sei. Mit Recht sagt daher Andrieux: «*Ce n'est point une règle qu'il prescrit, bien qu'il incline pour ce genre d'unité: on voit qu'il le croit préférable à une durée indéfinie d'action; toutefois, son expression n'est pas impérative; c'est un fait qu'il raconte: ce n'est pas une loi qu'il impose.*»[1]) Ähnlich spricht sich Barthélemy St.-Hilaire aus: «*Il y a très-loin de cette simple remarque, quoi qu'en ait pensé Corneille, à un précepte et à une loi formelle. La tragédie grecque, après s'être donné une liberté, dont elle rit sans doute bientôt les abus, revint à des pratiques plus sévères et plus sensées. Aristote le constate; mais il ne dit point que le sujet du drame tragique doit nécessairement n'embrasser qu'un seul jour, il n'en fait point une règle qu'il impose aux auteurs, et surtout il ne croit pas qu'il n'y ait de drame qu'à cette condition.*»[2])

B. Die Einheiten in der griechischen Tragödie.

Betrachten wir nun die drei Einheiten in der griechischen Tragödie.

„Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten", sagt Lessing.[3]) Sie war ihnen die notwendigste Vorbedingung einer guten Tragödie, und fehlt auch im ältesten griechischen Drama nicht. Allerdings wurde sie dort anders gehandhabt als zur Zeit des Aristoteles. Welker hat nachgewiesen, „dass die Aeschylischen Tragödien, wenn nicht alle, doch mit sehr wenigen Ausnahmen nur wie

---

[1]) *Rev. Encyclop.* 1824. XXII, 102.

[2]) *La Poétique d'Arist., Préf.*, p. XVI. — Vgl. auch Manzoni, *Prefaz. zu Carmagnola*, in Opp. I. XXV ff. — Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst*, p. 229, Anm. 52; Butcher, l. c., p. 269 ff.

[3]) *Hamb. Dramat.*, 46. St., p. 297. — Cf. Bernhardy, *Grundriss* etc. II, 2. 159: „Die Einheit der Handlung . . . bildet die stärkste Scheidewand zwischen Epos und Tragödie."

Acte, je drey zu einem dramatischen Dreyverein, einem innig verbundenen Ganzen gehörig zu betrachten seyen.“[1]) Wenn aber je drei Dramen zusammen ein Ganzes bildeten, wie dies auch durch die Aufführung von je drei solcher zusammengehöriger Stücke ausgedrückt wurde, so hätten sie auch eine einheitliche Handlung umfassen müssen. Diese bestand aber häufig nur in der Einheit der Person, der Identität der Familie etc.[2]) Die drei Tragödien waren nichts anderes als drei einzelne Bilder, deren jedes nur ein einzelnes Moment der ganzen Handlung herausgriff; die dramatische Wirkung wurde erst durch die Aufeinanderfolge der drei einzelnen Bilder hervorgebracht.[3]) Die Einheit der Handlung in der Trilogie ist also eine sehr lockere, während, jeden einzelnen Teil für sich betrachtet, die Einheit der Handlung streng gewahrt ist.

In den 100 Jahren, die zwischen Aeschylus und Aristoteles liegen, ging mit dem griechischen Drama nicht bloss innerlich, sondern auch äusserlich, in der Aufführungsweise, eine Veränderung vor. Während zur Zeit des Aeschylus die dramatischen Dichter an den Dionysien nur mit Trilogien bzw. Tetralogien in den Wettkampf traten, ging nach einer alten Notiz (bei Suidas) Sophokles zuerst auch mit einzelnen Tragödien den Wettkampf ein.[4]) Die Handlung spann sich also nicht mehr durch drei Tragödien fort, sondern musste mit der *einen* ihren Abschluss finden. Wenn man weiter bedenkt, dafs die griechischen Dramen alle sehr kurz waren, so dass nach Magnin's Annahme sogar zwei Tetralogien, d. h. 6 Tragödien und 2 Satyrspiele an einem Tage zur Aufführung gelangten,[5]) so ist er-

[1]) *Die Aeschylische Trilogie*, p. 307.

[2]) Rapp, *Geschichte des griech. Schausp.*, p. 14.

[3]) Westphal, *Prolegomena zu Aeschyl. Trag.*, p. 5.

[4]) Rapp, l. c., p. 49. — Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 194.

[5]) *De la mise en scène chez les Anciens*, Rev. des deux Mondes, 1840, IV, 231. — Oehmichen, l. c., p. 194, setzt die Dauer des Einzeldramas auf durchschnittlich $2^1/_2$ Stunden fest, glaubt aber nicht, dass man in der Regel mehr als 3 oder 4 solcher Stücke an einem Tage zu spielen vermochte. — Desgl. p. 195: „Für mehr als 4 Stücke reichte ein Tag ganz sicher nicht hin.“

sichtlich, dass für eine mehrteilige Handlung überhaupt kaum noch Raum blieb. Ausser dem angeborenen Kunstsinne zwangen also schon die äusseren Verhältnisse die griechischen Dichter zur Wahl *einer einzigen Handlung.*

Da aber in dem der Aufführung zugewiesenen kurzen Zeitraume eine lang sich hinspinnende Handlung unmöglich durchgeführt werden konnte, so musste der Dichter alles überflüssige Beiwerk absondern, sodass nur das *„Ideal von dieser Handlung“* übrig blieb.[1]) Es ist demnach durchaus nicht zu verwundern, dass die Handlung in vielen Fällen (aber bei weitem nicht in allen) den Zeitraum eines Tages nicht überschritt. „Festes Gesetz“ jedoch waren die 24 Stunden bei den Alten nicht, wie Stahr[2]) meint.

Dazu kam noch ein weiteres, sehr wichtiges Moment für die Beschränkung der Zeit, nämlich die stete Anwesenheit des Chores auf der Bühne; der Chor wohnte der Handlung von Anfang bis zu Ende bei und griff manchmal auch in dieselbe ein. Die Bühne wurde dadurch nie leer, und es war deshalb auch eine Einteilung in Akte, wie sie von Seneca eingeführt wurde, unmöglich gemacht. Die Aufführung ging ohne Unterbrechung weiter, so dass auch die Handlung des Stückes nie unterbrochen schien. Daher spricht Schlegel von einer *„scheinbaren Stätigkeit der Zeit“*, indem er ausdrücklich hervorhebt: „Dass sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besonderen Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verlässt, da wird auch der stetige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelassen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben.“[3])

Diese beständige Anwesenheit des Chores bedingte aber auch, wie Lessing[4]) und Schlegel erwähnen, die schein-

---

[1]) Lessing, *Hamb. Dramat.*. St. 46. p. 298.

[2]) *Poet. des Arist.*. p. 85.

[3]) *Über dramat. Kunst* II, 104. — Vgl. über die Zeiteinheit noch Riccoboni. *Th. it.* I. 292 ff.

[4]) *Hamb. Dramat.*. St. 46, p. 297: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die

bare Ortseinheit; „dass sie gewöhnlich denselben Schauplatz beybehalten, fliesst natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chores her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden musste, damit gewechselt werden könnte. Auch stellte ihre Scene einen grösseren Umfang dar, als in vielen Fällen die unsrige.“ [1])

Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mussten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermassen der blossen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einzuschränken.“ — Cf. Cosack, *Materialien* etc. p. 267ff., Schröter und Thiele, *Less. Hamb. Dram.* p. 297, Anm. 1. und ibd. Einleit. p. 5f., p. 48f.; Mézières, *Introd. à la Dramat. de Hamb.*, p. XXIIIff., weist darauf hin, dass die gleiche Ansicht schon vorher von Diderot und Voltaire ausgesprochen worden sei. Vgl. auch Patin, *Études sur les Tragiques Grecs*, I, 10: *«Comme le chœur ne quittait jamais la place particulière qui lui avait été assignée dans l'enceinte du théâtre, comme il ne perdait jamais l'action de vue, et qu'il y intervenait à chaque instant, les unités sévères qui la limitent sous le rapport du temps et du lieu s'établirent en quelque sorte toutes seules et nécessairement. Comment changer une scène qui ne cessait d'être occupée? Comment faire illusion sur la durée d'une pièce que l'aspect d'un acteur toujours présent permettait de mesurer avec exactitude?»*

[1]) Schlegel, *Über dram. Kunst*, II, 103. Vgl. die Abbildung des nach Vitruv's Beschreibung (Riccoboni, *Th. it.* I, 281) erbauten *Teatro Olimpico*, in Riccoboni, *Th. it.* I, 116. — Ich kann es mir nicht versagen, noch das Urteil eines der gründlichsten Kenner des griechischen Theaters anzuführen, Bernhardy's, der in seinem mustergültigen *„Grundriss der griechischen Literatur“* II, 2, 158, über die Zeit- und Ortseinheit im griechischen Drama sagt: „Zeit und Ort durfte zwar der Dichter mit einiger Freiheit und selbst Willkür behandeln, doch sollte die scenische Darstellung einige Wahrscheinlichkeit haben, weil alles unter den Augen der Zuschauer vorging, und ein Verschwinden der zeitlichen und örtlichen Bedingungen, jenes unentbehrliche Vorrecht des erzählenden Epos, wurde hier durch den raschen Verlauf einer fast immer auf der nahen Bühne sich abspielenden Begebenheit unmöglich. Man setzte daher stillschweigend die Dauer eines Tages, und verlängerte nur unmerklich diesen Zeitraum bei den unter-

Übrigens war die Scene gewöhnlich so unbestimmt, dass sie überhaupt kaum in Betracht kam. Mit Recht sagt darum Raumer: „Kann man denn aber von einer solchen (sc. Orts-) Einheit sprechen, wo der Ort so ganz bestimmungslos, so negativ genommen wird, dass er eigentlich gar nicht mitspielt, sondern nur den Raum bezeichnet, hinreichend, dass Leute daselbst gehn, stehn und reden können?“ [1])

Trotz dieser äusseren Umstände, die gleichsam zur Beobachtung der Einheiten zwangen, scheuten sich die Dichter, wie schon angedeutet,[2]) durchaus nicht, die gewöhnlich eingehaltene Zeit- und Ortsgrenze zu überschreiten, wenn der Gegenstand es erforderte, und das Publikum nahm eine derartige, ihm zugemutete Unwahrscheinlichkeit hin, ohne sich dadurch in seinem Kunstsinne verletzt zu fühlen.[3]) Beispiele

geordneten Ereignissen, die bloss erzählt und weniger streng behandelt wurden; doch trug Aeschylus um höherer Wirkung willen kein Bedenken, über so enge Schranken und Masse sich wegzusetzen. Noch mehr machten die Gegenwart des Chores, die Schlichtheit der Scene, selbst die herkömmliche Beständigkeit der Dekorationen oder der Bühnenwände ratsam, die sichtbaren Akte der Handlung dem möglichst wenig veränderten Schauplatz zu erhalten; selbst der Wechsel der Periakten hat den dramatischen Raum nur wenig und auf kurze Zeit verschoben. Aber auch in diesem Punkte war Aeschylus nicht gar ängstlich“ .... Cf. ibd. II, 2, 175f. — Vgl. Butcher, l. c., p. 270f.

[1]) *Über die Poet. d. Arist.*, p. 183. — Cf. Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 241; Riccoboni, *Th. it.* I, 279ff.

[2]) Siehe oben, p. 13.

[3]) D'Ancona, *Origini*, I, 456: „*Le Unità di Tempo e di Luogo stanno nel drama greco sopratutto perchè una è l'Azione: e l'Azione è concepita e rappresentata nella sua schiettezza, così senza frondosi accessorj, come senza remoti antecedenti od ultimi effetti. Errerebbe tuttavia di gran lunga chi credesse che i greci delle Unità di Tempo e di Luogo si facessero norme di osservanza strettissima; dappoichè, sebbene la presenza continua del Coro in sulla scena in certo modo fosse d'impedimento a un soverchio arbitrio, pure non passò loro mai pel capo che l'azione non potesse uscire da un angusto limite di ore e distanza. I greci, con quella profonda e serena coscienza dell'arte, sentivano bene che in certi casi per evitare un preteso sconcio si sarebbe caduti in quegli altri ben più meritevoli di biasimo, ne'quali precipitarono i loro incauti imitatori: e che il Dramma è soltanto libera ed immaginosa imitazione della realtà.*“ — Über D'Ancona's *Origini* vgl. *Rev. crit.* 1891, II, 141; *Journ. d. Savants* 1892, p. 670ff.; *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1894, XV, 404ff. (Cloetta).

für Verletzung der Einheiten der Zeit und des Ortes finden sich bei den drei griechischen Tragikern. Scaliger[1]) hat schon darauf hingewiesen, und Metastasio führt eine Reihe von Tragödien und Komödien auf, in denen die Einheit der Zeit oder des Ortes, oder beide zusammen, erheblich überschritten sind, z. B. die *Eumeniden* (Ort) und den *Agamemnon* (Zeit) des Aeschylus, Sophokles' *Ajax* (Ort) und *Trachinierinnen*, Euripides' *Rasenden Herkules* (Ort), *Iphigenie* (Zeit) und *Andromache* (Zeit). Aristophanes' *Wolken* u. a.[2])

Wenn auch bei diesen Ortsveränderungen, z. B. in den Eumeniden, wo der Schauplatz von Delphi nach Athen verlegt wird, ein thatsächlicher Scenenwechsel, wie auf der modernen Bühne wahrscheinlich nicht vorgenommen wurde, und es dem Zuschauer überlassen blieb, sich die gleiche Scene nunmehr als eine ganz andere Örtlichkeit vorzustellen, so war doch eine kleine Veränderung der Scene keineswegs ausgeschlossen. Denn die Rückwand „stellte in der Tragödie meistens die Vorderseite eines Königspalastes vor, hiess aber *σκηνή*, weil im alten Satyrdrama die Phantasie der Zuschauer sich eine Hütte im Hintergrunde vorstellen sollte".

„Die beiden Seitenwände hiessen *παρασκήνια*; an ihnen befanden sich die hölzernen drehbaren Zylinder (*περίακτοι*, versurae), die mit Tafelbildern bedeckt waren und durch deren Drehung eine Veränderung der Scene angedeutet werden konnte." [3])

---

[1]) *Poetices*, III. 145.

[2]) *Estratto dell'Arte Poetica d'Arist.*, in Opp. XII. 82 ff. — Cf. auch Signorelli. *Storia Critica* etc. I, 59 ff.; Andrieux in *Rev. Encycl.* 1824, XXII, 103 ff.; Schlegel, *Über dramatische Kunst.* I. 299 f.: Bozzelli, *Della Imit. trag.* etc. I, 280 f., 284 ff.: Baret, *Espagne et Provence*, p. 234 ff. Teichmüller, *Beiträge* etc. p. 216 f.: D'Ancona, *Orig.* I, 456; Butcher, l. c., p. 269 u. a.

[3]) Christ, l. c., p. 146. — Über die Periakten vgl. noch Bernhardy, *Grundriss* II. 2. 158 (siehe oben, p. 14 f., Anm. 1) und Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 245: Die Periakten benutzte man „zur Anbringung des Seitenschmuckes, durch den die Lage des Ortes der im Stück vor sich gehenden Handlung kenntlich gemacht wurde. Auf den drei Seiten der rechten Periakte wurden die Tafeln oder Vorhänge angebracht, welche eine Gegend (*χώρα*) darstellten, auf denen der

Neben diesen Periakten kannte aber das griechische Theater (ebenso wie später das römische) noch andere Vorrichtungen, um einen Scenenwechsel anzudeuten. „Nach Varro gab es einen drehbaren (*scaena versilis*) und einen verschiebbaren (*scaena ductilis*) Schmuck der *Bühnenhinterwand*. Der erstere, wohl zu unterscheiden von den Periakten, scheint aus Tafeln bestanden zu haben, die, auf der Vorder- und Rückseite bemalt, nach Bedürfnis künstlich (*machinis quibusdam*) gedreht wurden. Der andere Schmuck bestand aus übereinander gelegten Tafeln, von denen die vorderen nach links und rechts weggezogen werden konnten, um die dahinterstehenden sichtbar werden zu lassen.“ [1])

Um nun auf die *Poetik* zurückzukommen, so sei nochmals hervorgehoben, dass Aristoteles, weit davon entfernt, ein dichterisches Gesetzbuch geben zu wollen, nur beabsichtigte zu zeigen, welche Wege die besten Dramatiker seiner Zeit, vor allem Sophokles und Euripides, eingeschlagen hatten, um ihre unsterblichen Meisterwerke zu schaffen.[2])

C. Die Einheiten in der römischen Tragödie.

Mit dem allmählichen Vordringen der Römer nach Griechenland wurde zwar die politische Selbständigkeit der

linken solche, die eine bestimmte Örtlichkeit (*τόπος*) in der auf der rechten Periakte bezeichneten Gegend angaben. Die Scenenveränderung war somit höchst einfach. Blieb die Gegend im Verlaufe der Handlung dieselbe, änderte sich aber die Örtlichkeit, so wurde die linke Periakte allein gedreht und zeigte dann, wie im Ajas des Sophokles, auf einer anderen Seite eine andere Örtlichkeit. Verrückte sich aber die Handlung in eine andere Gegend, so musste natürlich die rechte Periakte gedreht werden, und mit ihr die linke, wie wir es in den Eumeniden des Aeschylos anzunehmen haben.“ — Vgl. auch ibd., p. 243.

[1]) Oehmichen, l. c., p. 244. — Riccoboni, *Th. it.* I, 280 ist der Ansicht, dass solche Veränderungen nur zwischen zwei verschiedenen Stücken vorgenommen wurden.

[2]) Bozzelli, *Della Imit. trag.* etc. I. Introduzione, p. 3f.: *„Aristotile . . . volle compilar la teoria, non dell' arte drammatica in generale, bensì di quella di Eschilo, di Sofocle e di Euripide in particolare“.*

Griechen nach und nach vernichtet, auf geistigem Gebiete aber, in Kunst und Litteratur wurden die Sieger, wie immer, wenn rohe Gewalt auf überlegene Bildung stösst, die gefügigen Sklaven der Besiegten, die „Kopisten ihrer bewunderungswürdigen Muster“.[1])

Schon um das Jahr 240 v. Chr. machte Livius Andronicus „den kühnen Versuch, das griechische Drama nach Rom zu verpflanzen“,[2]) zu einer Zeit also, „wo die römische Litteratur noch im Entstehen und der nationale lateinische Geist noch nicht zum Durchbruch gekommen war“.[3]) Die Theorien der griechischen Dramatiker lebten im römischen Drama wieder auf. Da jedoch den Römern ein tieferes Verständnis für die Feinheiten und die edle Vollkommenheit der griechischen Meisterwerke fehlte, so erstreckte sich die Nachahmung der Hauptsache nach auf die äussere Form.

Wie also dem römischen Drama von Anfang an die Ursprünglichkeit, das Herauswachsen aus den Sitten und Gebräuchen des Volkes selbst fehlte, so beschränkte sich die dramatische Produktion der Römer auch fernerhin grösstenteils auf die mehr oder minder sklavische Nachahmung ihrer Vorbilder. Und wie das lateinische Drama selbst seiner Abstammung und seiner Form nach unfrei war, so waren auch die Männer, welche es pflegten, häufig Unfreie oder doch aus den niedrigen Ständen hervorgegangen, wie Livius Andronicus, Ennius, Plautus, Terenz u. a.[4])

Dies scheint uns, neben dem allgemeinen Mangel an Kunstverständnis, ein Hauptgrund für die Missachtung zu

---

[1]) Egger, *Hist. de la Crit.* etc., p. 177: *«Ils se firent d'abord les copistes de ces modèles admirables.»*

[2]) Ribbeck, *Die röm. Trag.*, p. 23; Bahlmann, *Die Erneuerer des antiken Dramas*, p. 3.

[3]) De Amicis, *L'imitaz. Class.* etc., p. 15: *„Nell' antica Roma la imitazione greca impedì il sorgere d'un arte drammatica originale e nazionale. Nella letteratura latina questa mancanza di originalità e spontaneità si nota non solo nella commedia ma in quasi tutti i generi di letteratura, perchè tutta l'antica civiltà greca venne importata in Roma, quando la letteratura romana era ancora in sul nascere, ed il genio nazionale latino non avea ancora trovato la sua espressione.“*

[4]) Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 218.

sein, die der stolze Römer gerade der dramatischen Kunst entgegenbrachte.

Am besten glückte den Römern die Nachbildung der griechischen Komödie, da diese Dichtungsgattung ihrem derben, realistischen Sinne am meisten zusagte. Plautus und Terenz[1]) brachten die lateinische Komödie auf eine Höhe, die wenigstens den letzteren, selbst im Mittelalter, in dem die Traditionen des klassischen Altertums auf dem Gebiete des Dramas fast vollständig unterbrochen waren,[2]) vor Vergessenheit bewahrte.

Was die Tragödie betrifft, so kommt, da von den Werken der alten Tragiker der Republik Livius Andronicus, Nävius, Ennius, Paccuvius, Accius[3]) etc. so gut wie nichts erhalten ist, für das Mittelalter und die Renaissance nur Seneca in Betracht, «*ce Sophocle d'une scène dépravée*», wie ihn Patin nicht mit Unrecht nennt.[4]) „An die Schulregeln der Komposition hat sich der Verfasser gewissenhaft gehalten",[5]) ebenso wie an die äussere Form der griechischen Muster, von denen er nur durch die Akteinteilung abwich. Natürlich ahmte er auch in Bezug auf Zeit- und Ortsbeschränkung seine Vorbilder nach, so zwar, dass in allen seinen Tragödien, mit Ausnahme des *Hercules Oetaeus*, welcher in der uns überlieferten Form von Seneca nicht beabsichtigt war,[6]) die *Einheiten der Zeit und des Ortes* streng gewahrt sind, obwohl durch die von ihm angewandte Einteilung in Akte gerade ein Hauptgrund für die Beobachtung dieser beiden Einheiten wegfiel. Da nämlich mit dem Aktschlusse auch der Chor abtrat, so blieb die Bühne einige Zeit leer, und der Fortgang der Handlung wurde dadurch unterbrochen. Es

---

[1]) Näheres siehe bei Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* I. 57ff.

[2]) Siehe nähere Mitteilungen bei Creizenach, *Gesch. d. neueren Dramas* I. 1ff.

[3]) Ribbeck, *Die röm. Trag.*, p. 20ff.

[4]) *Études sur les Trag. grecs* I, 157. — Vgl. über Seneca ibd. I, 120ff.; ferner Bozzelli, l. c. II, 156ff.

[5]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* III, 76.

[6]) Cloetta, *Beiträge* etc. II, 136. Anm. 3; 137f., Anm. 1. — Bahlmann. *Die Erneuerer* etc., p. 4, Anm. 3.

wäre also die Illusion durchaus nicht gestört worden und die Zuschauer hätten es sicherlich nicht als Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit empfunden, wenn der Dichter ihnen zugemutet hätte, sich in den Pausen einen längeren Zeitraum, als es in der That der Fall war, vergangen zu denken.[1]) Hatte ferner der Chor die Bühne einmal verlassen, so lag kein Grund mehr vor, die Scene an den gleichen Ort zu binden. Denn in der Pause konnten die handelnden Personen den Ort gewechselt haben.

Die inneren Gründe, welche die Griechen zum Masshalten in Bezug auf Zeit und Ort veranlasst hatten, waren eben Seneca und den Römern ebenso unbekannt, wie später den Dramatikern und Theoretikern der Renaissance.

Ob Seneca oder die Römer die Poetik des Aristoteles gekannt haben, ist mehr als zweifelhaft. Keinesfalls ist sie von den römischen Dramatikern als kunsttheoretische Grundlage benutzt worden. Horaz schrieb seine *Ars poetica* sicherlich ohne Kenntnis der Schrift des griechischen Philosophen.[2]) Von den Einheiten erwähnt er nur die der Handlung, bzw. des Stoffes, als Vorbedingung eines guten Gedichtes, in dem berühmten Verse (*De Arte Poetica*, v. 23):

Denique sit quidvis, simplex dumtaxat et unum.

D. Spätlateinische und mittelalterliche Autoren.

Es könnte nun noch die Frage aufgeworfen werden, ob sich nicht etwa bei den spätlateinischen oder bei den mittelalterlichen Autoren (Grammatikern[3]) und Kritikern, Rhetoren

[1]) Es ist jedoch zu beachten, dass, wie Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4, bemerkt, Seneca's Tragödien nicht für die Aufführung bestimmt gewesen zu sein scheinen.

[2]) Vgl. die überzeugenden Ausführungen Susemihl's, *Arist. über die Dichtkunst*, Einl. p. 33 u. Anm. 3. Darnach scheint es ihm sehr zweifelhaft, ob Horaz die Poetik des Aristoteles gekannt hat. Dagegen will er bei Plutarch mehrfache Spuren einer Bekanntschaft mit derselben finden.

[3]) Siehe über diese das sehr anerkennende Urteil Lessing's in dessen *Hamb. Dram.*, St. 72, p. 351.

und Kompilatoren) Hinweise auf die dramatischen Theorien der Alten, speziell auf die Einheiten, finden. Es hat aber eine nach dieser Richtung hin unternommene Durchsicht der mir zugänglichen Werke kaum irgend welche Ergebnisse zu Tage gefördert.

Bei dem bedeutendsten römischen Grammatiker, Sueton (ca. 100 n. Chr.), von dessen umfangreichen Werken wir nur noch Bruchstücke besitzen,[1]) findet sich keine Anspielung auf die Beobachtung der drei Einheiten. Diomedes (4. Jhrh. n. Chr.) spricht in seinen *„Artis Grammaticae Libri III“* wohl von der Tragödie[2]), von welcher er die Definition des Theophrast anführt (*τραγῳδία ἐστὶν ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις . . .*); auch erklärt er die Namen und die Entstehung der Tragödie und der Komödie in der von Horaz in seiner *Ars poetica* vorgezeichneten Weise, spricht aber nirgends von einer Beschränkung der Handlung, der Zeit oder des Ortes, wie er auch den Namen des Aristoteles nicht erwähnt.

Von Euanthius und Donatus (Aelius) (Mitte des 4. Jhrh. n. Chr.) ist uns im *„Liber glossarum“* ein Fragment einer Abhandlung *„De tragœdia et comœdia“*[3]) erhalten, das in der uns überlieferten Form allerdings von der Entstehung der Tragödie und der Komödie, sowie von den verschiedenen Arten und Teilen der letzteren handelt, aber die dramatischen Einheiten ebenso mit Stillschweigen übergeht wie der von Ael. Donatus und Eugraphius herrührende *Kom-*

---

[1]) Einige *Vitae* aus dem Buche *De Poëtis*, ein Fragment *De Rhetoribus* etc.

[2]) *Artis Gram. Libri* III ed. Keil, I, 487f.

[3]) Abgedruckt im *Rhein. Mus.* N. F. XXVIII. 418ff.; cf. Cloetta, l. c. I, 18; 18, Anm. 5; 21; Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas*, I, 10. — In der Ausgabe von Klotz: *P. Terentii Comœdiae cum Scholiis Aelii Donati et Eugraphii Commentariis*, Lips. 1838—40, 2 vols. 8°, sind die Fragmente getrennt gedruckt, und zwar als: *Euanthius, De Tragœdia et Comœdia . . .* und *De Comœdia Donati, vt videtur, Fragmentum.* — Inhaltlich decken sie sich fast vollständig. — Neue Ausgabe: Reifferscheid. im *Index Scholarum in Univers. Litt. Vratislav.* 1874—75. — Lessing erwähnt Aelius Donatus mehrmals (St. 71, p. 224. St. 72, p. 228. u. a. O.).

mentar zu den Komödien des Terenz.[1]) Weder Flavius Sosipater Charisius (4. Jhrh.) in seinen „*Artis Grammaticae Libri V*", noch Probus, Servius und Luctatius Placidus,[2]) noch einer der bei Klein[3]) aufgeführten lateinischen Autoren enthalten Bemerkungen über den in Frage stehenden Gegenstand. Aristoteles selbst war ihnen völlig unbekannt.

Auch die mittelalterlichen Gelehrten hatten keine Veranlassung, sich mit der Frage der dramatischen Einheiten zu beschäftigen, da sie ja Aristoteles' Werke nicht kannten und sich ihre kunsttheoretischen Kenntnisse auf das beschränkten, was sie in ihren Quellen, also in den vorhin genannten lateinischen Autoren, fanden. Überhaupt bezeichnet das Mittelalter, wie schon oben erwähnt[4]) und wie Creizenach dies sehr überzeugend dargelegt hat,[5]) auf keinem andern Gebiete der Litteratur „eine so vollständige Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums, wie auf dem Gebiete des Dramas".

Allerdings beschäftigt sich der spanische Bischof Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* oder *Origines* ziemlich eingehend mit der dramatischen Dichtung, welcher er nicht weniger als vier Kapitel widmet: Cap. 42 (*De Teatro*), Cap. 43 (*De Scaena*), Cap. 45 (*De Tragœdis*), Cap. 46 (*De Comœdis*).[6]) Wie gross aber in all diesen Dingen seine Unkenntnis war und wie gedankenlos er bei seinen Ausführungen sich zeigte, darauf ist bereits von Cloetta mit Recht hingewiesen worden.[7])

Auch die späteren mittelalterlichen Autoren, wie Papias[8])

---

[1]) Siehe oben, p. 21, Anm. 3.

[2]) Derselbe gibt nur eine Erklärung der Begriffe „*scena*", „*tragœdia*", „*comœdia*"; siehe *Glossae*, rec. A. Deuerling, p. 82.

[3]) *Der Chor* etc., p. 6, Anm. 1.

[4]) Siehe oben, p. 19.

[5]) *Gesch. des n. Dramas* I, 1.

[6]) *Etym. lib.* XVIII.

[7]) l. c. I. 19 ff. — Über den dort erwähnten „*Liber glossarum*" siehe oben p. 21.

[8]) Leimbach, *Das Papiasfragment*, Gotha. 1875. 8°.

Joannes de Janua, Johannes de Garlandia,[1]) Vincentius Bellovacensis etc. sind ebenso schlecht unterrichtet, sind doch ihre zum Teil recht einfältigen Bemerkungen über das Theater nichts weiter als Wiederholungen aus den oft missverstandenen Werken ihrer Vorgänger,[2]) so dass sich Missverständnis auf Missverständnis häufte.[3]) Selbst ein Dante schöpfte seine, in dem berühmten Briefe an Cangrande entwickelten Kenntnisse von den dramatischen Dichtungsarten grösstenteils nur aus Horaz und Isidor.[4])

Von der *Poetik* des Aristoteles oder den Einheiten finden wir nirgends eine Spur.

E. Averroës' Übersetzung.

Doch war in dieser Zeit die Poetik nicht gänzlich vergessen. Wir finden sie bei den Arabern, die sich ja im Mittelalter für alle Zweige des Wissens interessierten. Wie sie besonders der Philosophie des Aristoteles grosse Aufmerksamkeit schenkten, so fand auch die Poetik des Stagiriten ihre Beachtung.[5])

Kein geringerer als der berühmte arabische Philosoph Averroës[6]) war es, der seinen Landsleuten die Kenntnis der Poetik des Aristoteles übermittelte. Dem Averroës

---

[1]) Vgl. über diesen Bahlmann, *Die epischen Komödien und Tragödien* etc., in: *Centralbl. f. Bibl.* 1893, X, 469.

[2]) Siehe Näheres bei Cloetta, l. c. I. 24ff.

[3]) Creizenach, l. c. I, 9.

[4]) Cloetta, l. c. I, 36f. und Anm.

[5]) Vgl. Immisch, *Zur aristotelischen Poetik*, in: *Philologus* LV, 22.

[6]) Averroës, mit seinem arabischen Namen Ibn-Roschd, lebte im 12. Jahrhundert (1126—1198); er wirkte an der Universität Cordova und erlangte einen Weltruf durch seine Kommentare und Paraphrasen der philosophischen Werke des Aristoteles. Auf Aristoteles fusst sein philosophisches System, das unter dem Namen „*Averroïsmus*“ in der Geschichte der Philosophie berühmt ist. — Hiernach ist das Versehen Klein's, *Der Chor* etc., p. 3. Anm. 3, der in Averroës und Ibn-Roschd zwei verschiedene Persönlichkeiten sieht, zu verbessern.

lag jedoch bei seinen Übersetzungen und Kommentaren des griechischen Philosophen nicht der griechische Text vor.

Renan sagt hierüber: «*Ibn Roschd n'a lu Aristote que dans les anciennes versions faites du syriaque par Honein Ibn Ihak.*»[1] Es muss demnach eine syrische und auf Grund dieser eine ältere arabische Version der Werke des Aristoteles gegeben haben, welch' letztere von Averroës benutzt wurde.[2]

Seine Bearbeitung der Poetik (ca. 1174) ist eine *Paraphrase*, d. h. er gibt nicht den Wortlaut des ursprünglichen Textes, sondern seine eigenen Betrachtungen darüber.[3] Soviel aus den ungenauen und sehr freien lateinischen Übersetzungen, die wir von seiner Paraphrase haben, ersichtlich ist, hat er der Poetik nur entnommen, was ihm für die arabischen Verhältnisse zu passen schien.

Es existieren, nach Renan, zwei lateinische Übersetzungen dieser Paraphrase, die eine von Hermannus Alemannus, der zwischen 1240 und 1260 in Toledo lebte, um arabisch zu lernen und dort 1256 dieses Werkchen übersetzte. Renan nennt diese Übersetzung «*tout à fait inintelligible*»;[4]

---

[1]) *Averroës et l'Averroïsme*, p. 38. — Susemihl. l. c., Einl. p. 35, setzt die erste arabische Übersetzung in das Jahr 935.

[2]) Vgl. auch Egger, *Hist. de la crit.*, p. 296 ff. und *L'Hellénisme* etc. I, 338. Ferner Creizenach, l. c. I, 16.

[3]) Nach Renan, l. c., p. 45, sind dreierlei Bearbeitungen aristotelischer Werke durch Averroës zu unterscheiden:

a) *le grand Commentaire:* Averroës citiert zuerst die betreffende Stelle bei Aristoteles und erklärt sie dann.

b) *le Commentaire moyen*: Der Text des Paragraphen wird nur mit den ersten Worten angedeutet; das übrige wird erklärt.

c) *la Paraphrase ou analyse:* Averroës spricht immer im eigenen Namen.

Das Manuskript der arabischen Paraphrase befindet sich in der Bibl. Laurent. in Florenz (Renan, l. c., p. 61).

Die arabische und eine hebräische Version wurden herausgegeben von Fausto Lasinio: *Il Commento Medio di Averroë alla Poetica di Aristotile.* Pisa. 1872, fol., Ernest Renan gewidmet.

[4]) l. c., p. 61; cf. auch Egger, *L'Hellén.* I, 58. — Ferner Creizenach, l. c. I, 16f. Diese Übersetzung erschien 1481 in Venedig, zusammen mit den Glossen des Alfarabi zur Rhetorik. (Wüstenfeld, *Übersetz. arab. Werke*, p. 94; Egger, *L'Hellén.* I, 338; Jourdain,

die andere von Abraham de Balmes, von der Renan sagt: «*Celle d'Abraham de Balmes est fort différente du texte, le traducteur hébreu ayant supprimé ou remplacé par des exemples familiers aux juifs les citations arabes que Ibn-Roschd avait lui-même substituées aux particularités trop helléniques du texte.*»[1])

Uns liegt eine Übersetzung der Paraphrase von dem jüdischen, spanischen Arzte Jacobus Mantinus vor.[2])

Was sagt nun Averroës, soweit wir nach dieser Übersetzung urteilen können, über die Einheiten?

Die Bemerkung des Aristoteles über die Dauer der Handlung in der Tragödie finden wir bei Averroës nicht. Er hat, wie er gerade in Bezug auf die von Aristoteles

---

Recherches, p. 138 ff.; Cloetta, *Beiträge*, II, 136, Anm. 2.) Sie war dem Verfasser nicht zugänglich. — Über ihre Entstehung sagt Alemannus selbst: „*Inquit hermannus alemannus postquam cum non modico labore consumaveram translationem rethorice aristotelis ex arabico in latinum rolens manum mittere ad ejus poetriam tantam inveni difficultatem propter disconvenientiam modi metrificandi in greco cum modo metrificandi in arabico et propter vocabulorum obscuritatem et plures alias causas quod non sum confisus me posse sane & integre illius operis translationem studiis tradere latinorum. Assumpsi ergo edictionem averois determinativam dicti operis aristotelis secundum quod ipse aliquid intelligibile eligere potuit. ab ipso et modo quo potui in eloquium redegi latinum. Suscipiant igitur si placet et hujus edictionis poetrie translationem viri studiosi et gaudeant se cum ac adeptos loici negocii aristotelis complementum.*" (Wüstenfeld, l. c., p. 93).

[1]) l. c., p. 61.

[2]) Renan erwähnt diese Übersetzung nicht. Sie ist gedruckt in *Arist. Opp., übers. v. Abraham de Balmes und Jacobus Mantinus.* Venet. 1574. vol. I, pars III. — Neudruck nach einer Ausgabe Venet. 1562 durch Heidenhain in *Jahrbüch. f. class. Phil., Suppl.* Bd. XVII. 351 ff. — Wann diese Übersetzung angefertigt wurde ist mir unbekannt. Dass sie mit der von Renan angeführten Übertragung des Abraham de Balmes nicht identisch ist, geht daraus hervor, dass in ihr nicht, wie Renan von der Übersetzung Abraham's de Balmes sagt, auf hebräische Verhältnisse Bezug genommen ist, sondern auf arabische, z. B. fol. 228 b β, (siehe Anhang, p. 156, ferner p. 364, 366, 367, 371, 372 u. a. O. nach der Ausg. Heidenhain), wie jedenfalls Averroës selbst gethan hat. Demnach wäre die uns vorliegende Übersetzung eine dritte lateinische Übertragung der Paraphrase des Averroës.

konstatierte Verschiedenheit der Tragödie vom Epos bemerkt, diese Thatsache für eine, nur für die griechische Tragödie passende Eigentümlichkeit gehalten.[1]) Er verlangt nur eine Beschränkung des Umfanges der Dichtung, denn diese Beschränkung sei eine notwendige Eigenschaft der Schönheit. Dass er bei dieser Bemerkung nicht sowohl die Dauer der Handlung, als vielmehr den äusseren Umfang des Gedichtes im Auge hat, geht aus dem Zusatze hervor, dass die Dichtung nicht zu kurz, aber auch nicht zu lang sein dürfe, da man im letzteren Falle bei Anhören der letzten Teile die ersteren schon wieder vergessen habe.[2])

In Bezug auf die Handlung stimmt Averroës ganz mit Aristoteles überein und verlangt wie dieser *eine* Handlung *einer* Person, die nicht durch zu viel nebensächliche Dinge in die Länge gezogen werden dürfe.[3]) Auf Averroës' Erklärung der Einheit der Handlung beziehen sich, wie wir sehen werden, mehrere italienische Übersetzer und Kommentatoren der Poetik.[4])

Von der *Ortseinheit* spricht Averroës selbstverständlich nicht, da ja auch Aristoteles nichts davon sagt.

Averroës tritt also, wie aus dem Gesagten ersichtlich ist, der Poetik des Aristoteles kritischen Blicks gegenüber; es fällt ihm nicht ein, sie, wie sie ist, zu einem Gesetzbuch für die Dichter seines Volkes und seiner Zeit zu machen, sondern er entnimmt ihr nur, was ihm für seine Landsleute zu passen scheint. Wären die italienischen Übersetzer, Kommentatoren und Dichter eben so unbefangen der Poetik des Aristoteles gegenüber getreten, so würden die Regeln von den Einheiten nicht Jahrhunderte lang den freien Geistesschwung des Genies eingedämmt haben.

Der Einfluss der Paraphrase des Averroës auf die italienische Litteratur begann erst sehr spät, nämlich mit der Drucklegung der Übersetzung des Hermannus Ale-

---

[1]) *Paraphr.*, *Jac. Mant. interpr.*, fol. 228aα und 228bα (siehe Anhang, p. 155f.).

[2]) *Paraphr.*, fol. 221aα. (Anhang, p. 155).

[3]) ibd. fol. 221aβ. 221bα. (Anhang, p. 155).

[4]) z. B. Robortellus, s. unten, p. 33f.

mannus 1481. also zu einer Zeit, als Aristoteles schon längst auf allen Wissensgebieten zu unumschränkter Herrschaft gelangt war, und bewirkte nur, dass man anfing, auch diesem Werke des griechischen Philosophen grössere Aufmerksamkeit zu schenken.

Man begann nun, sich mit dem Originale zu beschäftigen, und schon 1498 erschien die erste lateinische Übersetzung, welche auf den griechischen Text zurückgeht.

Damit sind wir bei dem eigentlichen Thema dieser Abhandlung, den Einheiten in Italien, angelangt. Wir werden im Nachfolgenden zu unterscheiden haben A) die Übersetzer und Kommentatoren der Poetik, welche die Regeln von den Einheiten aus dieser Poetik heraus-, bzw. sie in dieselbe hineininterpretierten, und B) die italienischen Kunsttheoretiker, Verfasser eigener Poetiken, welche alle mehr oder weniger auf Aristoteles fussten, und den Zweck verfolgten, entweder die in der aristotelischen Poetik vorhandenen Lücken zu ergänzen, oder freiere, von dem aristotelischen Wortlaute abweichende Ansichten zu verteidigen.[1])

II. Die Einheiten in Italien.

„Die wissenschaftliche Bildung des Mittelalters beruhte ganz vorwiegend, ja nahezu ausschliesslich auf derjenigen des römischen Altertums.“ [2]) Speziell in Italien lebte die lateinische Litteratur fort; in den Klöstern und Schulen wurde sie gepflegt, und wenn auch die dramatische Litteratur, wie schon mehrmals erwähnt, im Vergleich zur epischen und lyrischen

[1]) Neben den eigentlichen Poetiken sollen aber auch alle uns zugänglichen Äusserungen besprochen werden, welche auf die dramatischen Einheiten Bezug haben. Doch sei gleich hier bemerkt, dass in der Praxis die Einheiten viel weiter zurückreichen als in der Theorie, da wir ihre Spuren schon in den ersten dramatischen Versuchen der Renaissance finden.

[2]) Körting, *Die Anfänge der Renaissancelitt.*, p. 205. — Gebhardt, *Les Orig. de la Ren.*, p. 118.

sehr in den Hintergrund trat, so fanden doch neben Cicero, Ovid, Horaz und Vergil vereinzelt auch die römischen Dramatiker, insbesondere Terenz, und allerdings in weit geringerem Masse auch Plautus und Seneca einige Beachtung.[1]) Anders stand es mit den griechischen Meisterwerken. Zwar war die Kenntnis der griechischen Sprache in Italien im Mittelalter nicht vollständig erloschen, und besonders in Calabrien und Sicilien beschäftigten sich vereinzelte Gelehrte mit dem Studium griechischer Werke,[2]) doch war im allgemeinen das Interesse, das man an den Erzeugnissen der griechischen Litteratur nahm, so gering, dass man sich das ganze Mittelalter hindurch mit der durch die Römer und Araber überlieferten Kenntnis derselben begnügte.[3])

Allmählich jedoch dämmerte die Erkenntnis der reichen Schätze auf, welche die griechische Litteratur in sich barg. Petrarca „führte zur Reception der alten Hellenenwelt in die Bildung des Occidents".[4]) Man fing an, sich in weiteren Kreisen mit der griechischen Sprache zu beschäftigen, besonders als nach der Eroberung Konstantinopels Scharen von gelehrten Griechen Italien überschwemmten, die sich oft unter den kümmerlichsten Verhältnissen als Sprachlehrer fortbringen mussten, und durch Übersetzungen griechischer Werke auch die Augen der der griechischen Sprache selbst Unkundigen auf die noch ungehobenen Schätze lenkten. In erster Linie waren es die philosophischen Werke des Aristoteles, welche übersetzt wurden.[5]) Auf die dramatischen Meisterwerke der Griechen wurde man erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufmerksam. Neben die lateinischen Komödien des Plautus und Terenz und die Tragödien Seneca's traten nun die griechischen Tragödien,

---

[1]) Voigt. *Wiederbelebung* etc. II. 408. — Vgl. auch Peiper, *Die prof. Komöd. d. Mittelalt.*, in: *Arch. f. Literaturgesch.* 1876, V. 493 ff., und Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4 f.

[2]) Voigt, l. c. II, 105. — Vgl. dazu auch Du Méril, *Origines* etc., p. 10 ff.

[3]) Körting, l. c., p. 205.

[4]) Voigt, l. c. I, 48.

[5]) Voigt, l. c. II, 163 f.

deren edle Einfachheit so unendlich abstach von dem Wust der Mysterien und ähnlicher dramatischer Aufführungen.

Durch die gegen das Ende des 15. Jahrhunderts sich häufenden Aufführungen lateinischer Komödien (vereinzelt auch Tragödien), zuerst in der Ursprache, dann allmählich in Übersetzungen, wurde die Vorliebe für die dramatische Kunst geweckt[1]) und von den Übersetzungen schritten die Dichter immer häufiger zu Nachahmungen und Umbildungen.

In diesem Augenblicke musste natürlich der Druck der Paraphrase des Averroës und die erste Übersetzung der Poetik des Aristoteles den Dichtern sehr gelegen kommen, sahen sie ja doch in der Poetik deutlich die Übereinstimmung mit der Praxis der griechischen Tragiker. Somit ist es denn nur zu natürlich, dass sie in der Poetik die Regeln gefunden zu haben glaubten, durch deren Befolgung es auch ihnen gelingen müsste, ähnliche Meisterwerke wie die der Griechen und Lateiner zu schaffen.

Zudem war der Mann, von dem diese vermeintlichen Regeln stammten, kein Geringerer als Aristoteles, der „göttliche" Aristoteles. Mit Recht sagt Jourdain: «*La réputation dont Aristote jouissait comme logicien, donnait une telle extension à son autorité, qu'on le regardait comme un maître infaillible en toute espèce de science.*»[2]) Ganz ähnlich spricht sich Egger aus, indem er das Ansehen und den Einfluss der Poetik auf gleiche Höhe mit dem des Organon stellt.[3])

---

[1]) Chassang, *Des essais dramat.*, p. 116 ff. — Siehe unten, p. 92 f.

[2]) *Recherches*, p. 3.

[3]) *Hist. de la Crit.*, p. 177 ff.: «*L'auteur de la Poétique fut donc le seul maître qu'écoutèrent les poëtes dramatiques de l'occident. Bien plus, comme l'Europe avait d'abord connu dans Aristote le logicien, le naturaliste, le métaphysicien; comme à ces divers titres il avait régné presque sans partage dans les écoles, personne ne s'avisa de lui contester en matière d'art et de poésie l'autorité dont il jouissait comme législateur du raisonnement et comme observateur de la nature. La Poétique se plaça naturellement sur la même ligne que l'Organon.*» — Ähnlich Pellissier, *L'Art Poét. de Vauq. de la Fresn.*, Einl. p. XLII: «*Aristote, dont l'autorité en matière de philosophie venait d'être fortement ébranlée, s'arrogeait peu à peu dans le domaine des lettres et de la poésie cette domination absolue qu'il garda pendant deux siècles.*» — Über das An-

Mit einem Worte, die Poetik des Aristoteles wurde das Gesetzbuch für die Dichter, und auf ihr bauten die italienischen Kunsttheoretiker ihre poetischen Theorien auf.

Doch Übersetzungen der Poetik allein genügten nicht. Es war in ihr nicht alles so klar, wie man es wünschte; es bedurfte daher der Erklärungen, und die Lust zum Kommentieren war in dieser Zeit ohnehin gross genug. „Die vielfach dunkelen und schwierigen Sätze der Poetik, sagt Gaspary, boten immer die Möglichkeit, dass jeder darin fand, was er brauchte, und um ihre Auslegung hat sich Jahrhunderte lang die literarische Kritik mehr gedreht, als um direkte Betrachtung der Kunst und des Kunstwerkes.“[1]) „Man dachte, wie Bouterweck ganz richtig bemerkt, nicht daran, dass man die wahren Schönheiten der alten Dichterwerke aus sich selbst verstehen muss, ehe man den Aristoteles verstehen kann, der sie bei allen seinen Vorschriften im Sinne hat. Man hielt sich an den Buchstaben der aristotelischen Poetik. Ohne zu fragen, ob nicht eben dieser Aristoteles, wenn er wieder aufstände, für die neueren Nationen eine ganz andere Poetik schreiben würde, kommentierte und interpretierte man seine ästhetischen Bemerkungen wie die Gesetze des Corpus Juris.“[2])

Darin liegt die grosse Schwäche aller Kommentatoren, dass sie weder auf die von den Alten noch von den Modernen geübte Praxis Rücksicht nahmen; auf die Praxis der Alten höchstens noch insoweit, als sie Beispiele zum Belege ihrer Ansichten brauchten.

In rascher Folge erschienen nun in Italien, besonders von der Mitte des 16. Jahrhunderts an, Übersetzungen und Kommentare der Poetik und verbreiteten, da sie meist in lateinischer Sprache abgefasst waren, die Kenntnis dieses Werkes

---

sehen, das die Poetik des Aristoteles genoss, vgl. noch Di Niscia, *La Gerusalemme Conquistata* etc., im *Propugn.* 1889, XXII, N. S. vol. II, Parte II, 105 f.

[1]) *Geschichte der ital. Litt.* II, 562. — Vgl. auch Borinski, *Das Epos der Renaiss.*, in: Geiger. *Vierteljahrsschrift* 1886, I, 193.

[2]) *Geschichte der Poes. und Bereds.* I, 38.

durch die ganze gebildete Welt. Noch im Anfange des 17. Jahrhunderts erschien der Kommentar des Benius.

In Spanien und Frankreich, wo sich im 16. Jahrhundert ebenfalls der Einfluss der Regeln schon geltend machte, begnügte man sich vorerst mit der durch die Italiener übermittelten Kenntnis der Poetik.[1])

A. Übersetzungen und Kommentare der Aristotelischen Poetik.

Im Jahre 1498 erschien, wie schon erwähnt, in Venedig die erste lateinische, wirklich auf das griechische Original zurückgehende Übersetzung der Poetik von Georgius Valla.[2]) Da sie aber dem Verfasser nicht zugänglich war,

[1]) Erst im 17. Jahrhundert begegnen wir auch ausserhalb Italiens einigen Übersetzungen und Kommentaren der Poetik; 1610 erschien eine lateinische Übersetzung von dem Niederländer Heinsius: 1626 eine spanische von Don Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar, (die mir aber nicht zu Gesichte kam), und 1633 ebenfalls eine spanische mit Kommentar von Gonzalez de Salas. Erst 1667 erschien die erste französische Übersetzung von Norville.

[2]) Dem Polydoro Thyberti aus Cesena gewidmet (siehe Heiberg, *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's* etc., p. 17); gedruckt in einem Sammelbande mit 17 anderen Werken griechischer Autoren. *Venet. 1498, apud Simonem Papiensem Bevilaquam* (Heiberg, l. c., p. 37 f.), und wahrscheinlich auch in: *Arist. Opera lat. a J. Argyropulo, Hermolao, Leon. Aretino et Georgio Valla e graeco trad.* Venet. 1507, fol. Doch war mir keine dieser beiden Ausgaben zugänglich. — Über Georgius Valla ist ausser der gründlichen, eben citierten Arbeit Heiberg's noch zu vergleichen: Tiraboschi, *Stor. della lett. it.* VI², 356 ff.; Poggiali, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, Piacenza. 1789, II. 131 ff.; ferner die kurzen Bemerkungen Egger's, *L'Hellén.* I, 339; Susemihl's. *Arist. üb. die Dichtk.* p. XV. und Borinski's, *Poetik* etc., p. 3. Anm. — Di Niscia, l. c., p. 104 nennt irrtümlicherweise Lorenzo Valla als Übersetzer der Poetik. — Über diesen berühmteren Namensvetter unseres Georgio Valla vgl. Gaspary, l. c. II, 118 ff., 136 ff.; Nisard, *Gladiateurs* I, 194—285; Vahlen, in Geiger's *Vierteljahrsschrift f. Kult. d. Reñaiss.* 1886, I, 384 ff; Wolff. *Lorenzo Valla, sein Leben und seine Werke*, Lpz. 1893. (cf. *Litz.* XV, 268 ff.; *Lit. Centralbl.* 1893, 1618 ff.; *Berl. Phil. Woch.* XIV, 1465 f.; *Rev. crit.* 1893, XXXV, 329; *Arch. stor. it.*, 5ª ser. 1893, XI, 433 ff.; *Riv. stor. it.* 1893, XI, 327.)

so kann hier leider kein Urteil über dieselbe abgegeben werden; doch weisen bereits die unmittelbaren Nachfolger Valla's, Paccius und Robortellus, auf die Mangelhaftigkeit dieser Übertragung hin.[1]) Es gebührt jedoch G. Valla das Verdienst, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf die Poetik des Aristoteles gelenkt zu haben.

Im Jahre 1503 erschien die erste griechische Textausgabe der Poetik.[2])

Eine andere, im Jahre 1536 veröffentlichte lateinische Übersetzung der Poetik lieferte Paccius,[3]) welchem nach eigenem Zeugnisse bei seiner Bearbeitung der Poetik drei alte, natürlich griechische Exemplare, vorlagen. Er ist von der Wichtigkeit dieses Werkchens, aber auch von der Unzulänglichkeit der Übersetzungen Averroës' und Valla's überzeugt und wundert sich, dass dieser Wissenszweig bis jetzt so vernachlässigt sei.[4]) Er selbst gibt dann eine Übertragung, die sich bei den Zeitgenossen allerdings eines hohen Ansehens erfreute, bei genauer Prüfung aber erkennen lässt, dass der Übersetzer an vielen Stellen den eigentlichen Sinn

---

[1]) Auch Heiberg, l. c., p. 34, weist auf die Unzulänglichkeit der Übersetzungen G. Valla's hin.

[2]) Egger, *L'Hellén.* I. 339; Borinski, *Poet. d. Ren.*, p. 3. Anm. 1. — Susemihl, *Arist. üb. d. Dichtk.*, p. XVI u. Cloetta, l. c. II, 136. Anm. 2, geben irrtümlicher Weise 1568 als Jahr des ersten griechischen Druckes an. Butcher, *Arist.'s Theor.* etc., p. XVII, sagt 1508. Daselbst ist eine lateinische Übersetzung der Poetik zusammen mit der Paraphrase des Averroës, Venet. 1515, erwähnt.

[3]) Vollendet bereits 1524, wie aus einem an Nic. Leonicus gerichteten Briefe v. 5. Okt. 1527 hervorgeht. Siehe Paccius, Poet. fol. 3: *„Mitto enim ad te Aristotelis Poeticam à me in latinum conuersam anno propè iam tertio abhinc Romae cum essem ....“* — Paccius war auch als Übersetzer griechischer Tragödien und als tragischer Dichter thätig. Victorius sagt von ihm in der Vorrede zu seinem *Kommentar der Poetik*, p. 8: *„Tragoediam etiam quandam, inuento nouo genere versus, nostro patrioque sermone conscripsit, vt plures etiam è Græcis poetis, non sine laude, et industria multa, partim eodem nostro: partim Latino sermone expressit.“* — Er schrieb eine Tragödie: *Dido in Cartagine* und übersetzte Euripides' *Iphigenie in Tauris* und *Cyclops*, ferner Sophocles' *Electra* und *Ödipus*. (cf. Gaspary, l. c. II, 554.)

[4]) *Poetica*, fol. 4 (Anhang, p. 156).

des griechischen Originals nicht erfasst hat. Wie das bereits Robortellus (siehe unten) erkannte, so sind für die Unzulänglichkeit jener Übersetzung in neuester Zeit auch von Klein[1]) unwiderlegliche Beweise gegeben worden.

In Bezug auf die Einheiten bringt uns diese Übertragung nicht mehr als die Poetik selbst; es sei hier nur erwähnt, dass Paccius das aristotelische *ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν*, welches später so vieldeutig ausgelegt wurde, sinngemäss mit *paulo plus minúsve* übersetzt.[2])

Diese erste vollständige und in der Hauptsache doch ziemlich getreue Übersetzung der Poetik ist jedoch insofern von Wichtigkeit, als mehrere der späteren Kommentatoren, wie bereits Otto[3]) hervorgehoben hat, sie entweder abdruckten oder sonstwie benutzten.[4])

Zunächst geschieht dies von Robortellus, der 12 Jahre nach dem Erscheinen der Übertragung des Paccius den Text derselben mit geringen Änderungen 1548 wieder abdruckt.[5]) Von den früheren Übersetzern hat er keine sehr hohe Meinung; auch Paccius sei, obwohl er Valla verbessert habe, manchmal gestrauchelt, was übrigens auch ihm selber begegnen könne, wie er bescheiden hinzufügt.[6])

Robortellus hat zuerst das Bedürfnis empfunden, die Poetik zu kommentieren.

In Bezug auf die *Einheit der Handlung* erklärt sich unser Kommentator mit der Interpretation des Averroës ein-

---

[1]) *Der Chor* etc., p. 8.

[2]) l. c., fol. 9a (Anhang, p. 156).

[3]) *Silvanire*, Einleit. p. XVII. — Vgl. noch Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst*, Vorr. p. XVII.

[4]) 1536 erschien auch die griechische Textausgabe der Poetik von Trincaveli (Susemihl, *Arist. üb. d. Dichtk.*, p. XVII f.; Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. XVII).

[5]) Robortellus' Übersetzung und Kommentar müssen jedoch schon früher bekannt gewesen sein, da Segni, dessen Kommentar zu Anfang des Jahres 1548 beendet war (siehe unten, p. 36), die Übersetzung des Robortellus bereits erwähnt (Segni, *Poetica*, p. 272).

[6]) *Explicationes*, Ad Lectorem (Anhang, p. 156 f.).

verstanden [1]) und formuliert dann die Regel so, wie sie fast alle späteren Erklärer angenommen haben: „Die Fabel (sc. Handlung) wird einheitlich genannt, auch wenn sie aus mehreren Handlungen besteht, welche jedoch nach einem Ziele streben und gegenseitig so verbunden sind, dass eine Handlung aus mehreren entsteht.“ [2]) Es weicht diese Auffassung insofern etwas von dem aristotelischen Wortlaute ab, als Aristoteles nur von Teilen einer Handlung spricht, die eng mit einander verbunden sein müssen, nicht aber von mehreren Handlungen, welche nach *einem* Ziele streben. Doch wollte Robortellus mit seiner Erklärung wohl nichts anderes sagen, als Aristoteles selbst.[3])

Viel mehr interessieren uns die Ausführungen des Robortellus über die *Einheit der Zeit*. Otto [4]) hat darüber in so klarer und ausführlicher Weise gehandelt, dass uns nur noch weniges hinzuzufügen bleibt.

Zunächst müssen wir von neuem betonen, dass Robortellus *zuerst* das aristotelische *μίαν περίοδον ἡλίου* (= einen Sonnenumlauf) nicht mehr kurzweg als „*Tag*“ auffasst, sondern als *künstlichen Tag*, d. h. als die Zeit von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang. Er glaubt diese Ansicht durch keine besseren Gründe stützen zu können, als durch den Hinweis auf die Thatsache, dass die Tragödie die Nachahmung einer möglichst kurzen Handlung sei, die sich vor den Augen des Publikums, also am Tage abspiele; denn, fügt er als Hauptgrund hinzu, „bei Nacht ruhen die Menschen und geben sich dem Schlafe hin, wickeln aber nicht Geschäfte ab oder unterhalten sich.“ Als Beweis für die Richtigkeit seiner Behauptung führt er dann Sophokles' *König Ödipus* an.[5]) Warum

[1]) l. c., p. 80: „*Auerroes in sua paraphrasi etiam locum hunc doctè videtur mihi interpretari.*“

[2]) l. c., p. 80 (Anhang, p. 157).

[3]) Da sich die Ansichten fast aller Erklärer und Poetiker über die Einheit der Handlung so ziemlich mit der des Robortellus decken, so sollen im nachfolgenden nur noch Abweichungen von dieser Auffassung konstatiert werden.

[4]) l. c., p. XVII.

[5]) l. c., p. 49. (Die Stelle ist abgedruckt bei Otto, *Silvanire*, Anhang p. CIII, worauf hiemit verwiesen wird.) — Ganz in derselben Weise

sollte aber eine griechische Tragödie sich nicht auch einmal innerhalb 12 Stunden abspielen? Hätte er sich die Mühe genommen, noch andere griechische Stücke auf diesen Punkt hin zu prüfen, so hätte er vielleicht gefunden, dass in sehr vielen die Zeitdauer der Handlung nicht nur einen künstlichen, sondern manchmal sogar einen natürlichen Tag um ein Beträchtliches überschreitet.

Robortellus' Interpretation vom künstlichen Tage ist von einigen späteren Kommentatoren, Castelvetro, Piccolomini und Benius, angenommen worden, während Madius, Victorius und Riccobonus sich darüber nicht näher äussern. Nur einer, Segni, nimmt entschieden Stellung gegen diese Auffassung.[1])

Otto[2]) legt ein besonderes Gewicht auf Robortellus' Äusserung betreffs der Übereinstimmung der Tragödie und Komödie hinsichtlich der Zeitdauer, weil er damit gleichsam ein „Gesetz proklamiert habe". Uns scheint dies eine zu weitgehende Behauptung. Denn die Lehren der Poetik waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts schon längst anerkannte Gesetze, was auch Robortellus recht gut wusste.

Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden die Einheiten der Handlung und der Zeit sowohl für die Tragödie als auch für die Komödie für nötig erachtet; ja, Verardus entschuldigt sich ausdrücklich wegen der Nichtbeachtung der dramatischen Gesetze, betont aber, dass in seinem Stücke wenigstens die Zeiteinheit gewahrt sei.[3]) Dagegen stimmen wir Otto durchaus bei, wenn er hervorhebt, dass Robortellus hinsichtlich des Gesetzes der Einheit der Zeit „den unverfänglichen Standpunkt des Stagiriten verlassen" hat und in bewusster Weise über den Aristoteles

begründete ca. 100 Jahre später D'Aubignac (*Pratique*, p. 109) seine Annahme des künstlichen Tages: «*Nous ne voions point que regulierement les hommes agissent devant le Jour ni qu'ils portent leurs occupations au delà.*» D'Aubignac (l. c., p. 108) nennt übrigens als Vertreter des künstlichen Tages nur Castelvetro und Piccolomini, als Vertreter des natürlichen Tages Segni.

[1]) Siehe unten, p. 36.

[2]) l. c., p. XVIII.

[3]) Es war die *Historia Betica;* siehe unten, p. 56f.

hinausgegangen ist",[1]) wie sich ja auch aus F. Klein's Darlegungen ergibt, dass Robortellus zu dem oft missverstandenen Texte des Originals einen allerdings ausführlichen, aber an Irrtümern reichen Kommentar geliefert hat.[2])

Schon ein Jahr nach diesem ersten Kommentar zu Aristoteles' *Poetik*, erschien die erste *italienische* Übersetzung dieser Schrift (1549), welche Bernardo Segni zum Verfasser hat und bereits am 10. Januar 1548 beendet war, wie aus dem Datum der Widmung des Werkes an Cosimo Medici hervorgeht.[3]) Seiner Übersetzung fügte Segni noch erklärende Bemerkungen, also einen Kommentar hinzu. Egger und Breitinger haben Segni nicht erwähnt, Otto hat ihn als *„belanglos"* übergangen.[4]) Mit Unrecht, denn Segni tritt, wie schon erwähnt, der von Robortellus beliebten Annahme des künstlichen Tages entschieden entgegen.

Er übersetzt die die Zeitdauer betreffende Stelle der Poetik wortgetreu mit *vn circuito di sole, ò poco più* und fügt dann die ausdrückliche Erklärung hinzu: *Et intendo io del giorno naturale d'hora XXIV.* Diese Ansicht begründet er in folgender Weise: „Ich verstehe darunter den natürlichen Tag zu 24 Stunden, weil die Handlungen der Tragödien und auch der Komödien häufig derart sind, dass ihre Ausführung sich eher für die Nacht als für den Tag eignet, wie Ehebrüche, Mordthaten und ähnliches. Wir dürfen uns ja nicht daran stossen, wenn jemand sagt, die Nacht sei die Zeit der Ruhe, da ja die Zügellosen und Ungerechten die Dinge in einer naturwidrigen Weise benützen, und weil es auch ganz wohl angängig ist, eine einzige Nacht ohne sich auszuruhen zuzubringen, um irgend ein Unternehmen und einen Wunsch auszuführen."[5])

Segni setzt sich also hier in direkten Gegensatz zu Robortellus, den er bei seinen Worten offenbar im Sinne hat, und seine Gründe hören sich wohl ebensogut, wenn nicht besser an, als die seines unmittelbaren Vorgängers.

[1]) l. c., p. XVII f.
[2]) l. c., p. 8 ff.
[3]) *Rettorica et Poetica d'Aristotile*, Widmung.
[4]) l. c., p. XXV, Anm. 1.
[5]) l. c., p. 289 f. (Anhang, p. 157).

Auffallenderweise blieben Segni's Übersetzung und Kommentar im 16. Jahrhundert sowohl in Italien, als auch in Spanien und Frankreich aus uns unbekannten Gründen gänzlich unbeachtet. Keiner der folgenden Kommentatoren oder Poetikenschreiber erwähnt ihn, wie auch keiner der folgenden Erklärer der Poetik sich in Bezug auf die Dauer der Handlung entschieden auf seinen vernünftigen Standpunkt gestellt hat.

Das Jahr *1550* bringt uns einen neuen Kommentar und zwar von den beiden Paduaner Gelehrten Madius und Lombardus.[1])

Die sophistische Unterscheidung des Robortellus zwischen natürlichem und künstlichem Tage finden wir in diesem Kommentare nicht, da die beiden Verfasser sich damit begnügen, die wortgetreue Übersetzung der Stelle ohne weitere Deutung zu bringen.[2])

Die von Madius allein herrührenden „*Annotationes*" geben noch den erklärenden Grund für die Beschränkung der Zeit auf einen Tag. Dieser Grund liege darin, dass sowohl Tragödie wie Komödie bestrebt seien, der Wahrheit möglichst nahe zu kommen. Würden aber in der Zeit von 2—3 Stunden Ereignisse von der Dauer eines oder mehrerer Monate zur Darstellung gelangen, so wäre das unglaublich. Eine solche greifbare Unwahrscheinlichkeit wäre es z. B., wenn ein Bote nach Ägypten geschickt und in einer Stunde wieder auftreten würde; das Publikum würde in einem solchen Falle mit Recht seiner Missbilligung Ausdruck geben.[3])

Otto bemerkt zu dieser Stelle, dass hier Madius zum erstenmale die *Zeit in Raum umgesetzt* und somit einen folgeschweren Schritt ausgeführt habe . . . *Hier werfe die Einheit des Ortes schon ihren ersten Schatten voraus.*[4]) Uns scheint dies eine

[1]) Morsolin, *Trissino*. p. 336 sagt, dass Madius der erste gewesen sei, der die Poetik interpretiert habe. Er wird auch von Giraldi in dem *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* (1543) schon als „*dotto e diligente interprete di Aristotile*" erwähnt. (*Bibl. var.* LII. Parte II, 40.)

[2]) Die Stelle findet sich abgedruckt bei Otto, l. c., CIII f.

[3]) *Poetica*, p. 93 (Otto, l. c., p. CIV).

[4]) l. c., p. XIX.

zu weit gehende Schlussfolgerung zu sein. Denn Madius hat bei jener Bemerkung sicherlich nicht an die Ortseinheit gedacht; diese würde ja durch die Entsendung eines Boten nach irgend einem anderen Orte durchaus nicht verletzt werden, da sich die Haupthandlung deswegen doch an ein und demselben Platze abspielen könnte. Was Madius an dem von ihm angeführten Beispiele Tadelnswertes findet, ist einzig die durch eine zu frühe Rückkehr des Boten bewirkte Verletzung der *Wahrscheinlichkeit in Bezug auf die Zeit.* Es verstand sich für Madius, wie für die folgenden Kommentatoren und Theoretiker des Dramas, von selbst, dass der Ort an die Zeit gebunden war. Das war die natürliche Folge der Forderung, dass die Darstellung sich möglichst der Wirklichkeit nähern müsse.

Nebenbei bemerkt, ist Madius, was Otto nicht erwähnt, der erste, der an eine Beschränkung der Dauer der epischen Handlung denkt. „Wenn auch der Philosoph (sc. Aristoteles), so heisst es bei ihm, sagt, dass es (sc. das Epos) der Zeit nach unbegrenzt sei, so muss man dies doch richtig verstehen. Denn wenn die nachgeahmte Handlung begrenzt sein muss (wie unten gezeigt werden wird), so muss es auch die Zeit sein. Der Philosoph sagt jedoch, dass die Zeitdauer des Epos unbegrenzt sei, weil dieses eine ziemlich grosse Ausdehnung hat.“ [1])

Wir sehen hier bereits das Bestreben, die Zeiteinheit, allerdings in weiterem Sinne, auch auf das Epos zu übertragen. Thatsächlich haben später Minturno [2]) und D'Aubignac [3]) die Dauer der epischen Handlung auf ein Jahr beschränkt wissen wollen.

Zehn Jahre später, 1560, erscheint neuerdings eine Übersetzung mit Kommentar von Petrus Victorius.[4]) Uns liegt die Ausgabe vom Jahre 1573 vor.[5])

[1]) *Poetica.* fol. 93 (Anhang, p. 157 f.).

[2]) *Poetica.* p. 71 (Anhang, p. 169; siehe unten, p. 71).

[3]) *Pratique,* liv. II, 107.

[4]) Lessing erwähnt *Victorius, Hamb. Dram.*, St. 37, p. 252. Cf. Cosack, *Material.*, p. 238; Schroeter u. Thiele, l. c., 252 f., Anm. 14.

[5]) Widmung der Ausg. v. 1573 an Cosmo Medici: „*Post XII.*

Hinsichtlich der Zeiteinheit hält sich Victorius, wie sein Vorgänger, an den Text des Aristoteles: „Die Tragödie ist möglichst bestrebt, sich innerhalb eines Sonnenumlaufes abzuspielen, oder sie überschreitet denselben, wenn sie einmal über den Zeitraum eines Tages hinausgeht, nur um eine kurze Zeit. Das Epos dagegen hat in Bezug auf die Zeit keine Grenze; es liegt auch nichts daran, wenn die erzählten Handlungen als im Laufe von Monaten und Jahren sich abspielend gedacht werden, wenn nur die Thatsachen, aus welchen die tragische Fabel besteht, bequem im Zeitraume eines Tages vor sich gehen können, oder wenn sie diese engen Schranken überschreiten, doch nur um wenige Stunden darüber hinausgehen.“ [1])

Ob unter dem „*Sonnenumlauf*“ ein natürlicher oder ein künstlicher Tag gemeint sei, darüber spricht sich Victorius nicht aus. Doch betont er zweimal, dass eine kleine Überschreitung des Zeitraumes gestattet sei, wodurch er sich einigermassen auf den Boden der Wirklichkeit stellt und mit den Dichtern seiner Zeit Fühlung bekommt.

Sehr bemerkenswert ist noch, dass er *von der Regel der Zeiteinheit als von einer engen Schranke* spricht, was immerhin aus dem Munde eines Kommentators, dessen Vorgänger und Nachfolger im allgemeinen auf noch grössere Beschränkung drangen, ein wenig sonderbar klingt.

Von besonderem Interesse ist der Schlusssatz seiner Erklärung der Zeiteinheit: „Zuerst, als die Tragödie noch roh und unvollkommen war, bestand in Bezug auf die Zeit kein

---

annorum spatio rursus ad te confugio princeps.“ — Übrigens scheint wenigstens die Übersetzung selbst schon älteren Datums zu sein. Segni sagt in der Widmung seiner bereits erwähnten Poetik vom Jahre 1548, dass er sich in der Textkorrektion und Erklärung manchmal an Pier Vettorio, „*huomo sopra d'ogni altro Dottissimo*“ gehalten habe. „*Io certamente confesso in certi luoghi di questa mia traduttione essermi valuto della sua dottrina liberalissima; e inquanto alla correttione del testo: e inquanto alla explicatione de' sensi.*“ Vgl. auch Giraldi, *Discorso sulle Comedie* etc., 1543: „*Mentre che io era colla penna in mano su questa parte, è uscita la interpretazione del dottissimo M. Pietro Vittorio . . . sulla Poetica di Aristotile*“. (*Bibl. rara*, l. c., p. 43.)

[1]) *Poetica*, p. 52 (Otto. l. c., p. CIV).

Unterschied zwischen Tragödie und Epos . . . . d. h. die Tragödien waren in keine Zeitgrenzen geschlossen, sondern frei und ungebunden: dies ist aber später *mit Recht* gebessert worden.“ [1])

Breitinger[2]) und Otto[3]) haben diese Stelle schon gebührend hervorgehoben. Sie zeigt uns Victorius nicht mehr als einfachen Kommentator, sondern als Gelehrten, der in subtiler Weise an dem ihm vorliegenden Texte herumdeutelt, und eigenmächtig Zusätze macht, welche geeignet sind, demjenigen, der Aristoteles' Poetik nicht aus eigener Anschauung kennt, einen ganz falschen Begriff von ihrem Inhalte zu geben.[4])

Eine ganz eigenartige Stellung unter den Kommentatoren der Poetik nimmt der geschwätzige Opponent des Aristoteles,[5]) Castelvetro ein. Er begnügt sich nicht, die betreffenden Stellen in der herkömmlichen Weise zu erklären, sondern er dringt scheinbar tiefer in den Sinn des Aristoteles ein,[6]) lässt sich aber dabei keine Gelegenheit ent-

---

[1]) *Poetica.* p. 52 (Otto, l. c., p. CIV).

[2]) *Les Unités* etc., p. 10.

[3]) l. c., p. XIX.

[4]) Vgl. Klein. *Der Chor* etc., p. 11 f. — Von dem Ruhme, den Victorius als Gelehrter genoss, gibt Varchi Zeugnis im *Ercolano*, p. 352: „*E chi non conosce Messer Piero Vettori? il quale, mediante l'opere che si leggono tante, e sì belle di lui, è celebrato in tutto 'l mondo non solo per uomo dottissimo, ma eziandio eloquentissimo, oltra la nobilità, la bontà, l'umanità, e tante altre lodevolissime parti sue.*“ — Vgl. auch Dacier, *Poét. d'Arist.*, Préf., p. 22, wo er „*le plus sçavant, le plus exact et le plus sage de tous les Commentateurs latins*“ genannt wird.

[5]) Borinski. *Poetik* etc., 215, Anm. 1.

[6]) Canello. *Storia* etc., p. 305 f. spendet ihm folgendes, uns etwas übertrieben scheinendes Lob: „*Ma chi veramente penetrò bene addentro, senza tuttavia attingerlo tutto, nel pensiero di Aristotile, fu Lodovico Castelvetro che della Poetica diede una versione e una dotte e accuratissima esposizione (Vienna 1570), nella quale per primo riconobbe che il libretto d'Aristotile non è che una serie di note, spesso disordinate.*“ — Auch Di Niscia, l. c., p. 107, erkennt die Unabhängigkeit seines Urteils an: „*Ebbe relativamente ai suoi tempi grande indipendenza di giudizi. Venera Aristotile, ma non se ne fa schiavo; alcune volte entra in discussione, gli rifà i ragionamenti, pure accordandosi con lui nelle conclusioni; altrove lo confuta del tutto, e non sempre lo scusa col*

gehen, seinen Lehrmeister zu verbessern.[1]) Seine Übersetzung nebst Kommentar erschien in italienischer Sprache in Wien, im Jahre 1570.

Die uns interessierenden Stellen über die Zeiteinheit finden sich fol. 60 b. Da Otto Castelvetro's Ansichten über diesen Punkt schon eingehend gewürdigt hat,[2]) so sollen hier nur die Hauptpunkte kurz angedeutet werden.

Es verdient mehr hervorgehoben zu werden, als dies von Otto geschehen ist, dass Castelvetro der erste Italiener ist, der eine *Beschränkung des Ortes der Handlung* verlangt hat. Die Handlung der Tragödie sagt er, hat vor sich zu gehen *„in picciolo spatio di luogo, e in picciolo spatio di tempo, cio è in quel luogo, e in quel tempo, doue e quando i rappresentatori dimorano occupati in operatione, e non altroue, ne in altro tempo.“*[3]) Dass er hiebei keine *Ortseinheit*, sondern nur eine Ortsbeschränkung im Auge hat, geht aus einer anderen Stelle hervor, wo er nicht von einer *unità*, sondern von einer *strettezza del luogo* spricht.[4]) Diese Ortsbeschränkung gestattet aber an sich sehr wohl einen Scenenwechsel innerhalb der Zeitgrenzen. Breitinger geht daher zu weit, wenn er sagt, „dass die Ortseinheit 1570 klar ausgeschieden und der Zeiteinheit gegenüber gestellt erscheint“.[5]) Allerdings legt Castelvetro auf die Beschränkung des Ortes ebensoviel Gewicht, wie auf die der Zeit; man kann auch zugestehen, dass er mit dem Ausdrucke *il luogo stretto*

supporre che ci siano errori nel testo“. — Er nimmt ihn auch gegen das harte Urteil Dacier's (siehe unten, p. 46) in Schutz. (l. c., p. 108, Anm. 1.)

[1]) Cf. La Mesnardière. *La Poëtique, Discours prélim.*: «*L'Ouurage laborieux de Louis Castelvetro seroit sans mentir admirable, si la passion de contredire le plus sçauant de tous les hommes ne lui auoit point inspiré de fort étranges opinions.*»

[2]) l. c., p. XX ff. — Bei Otto, p. CV ff. finden sich ferner alle auf die Zeiteinheit bezüglichen Belegstellen. — Die Stelle über die Zeiteinheit hat auch Breitinger als Nachtrag zu seinen „*Unités*“ abgedruckt in: *Rev. crit.* 1879, VIII. 478 ff. und in: *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 127 ff.

[3]) *Poetica*, fol. 60 b (Otto, l. c., p. CV).

[4]) ibd. fol. 99 a (Anhang, p. 158 f.).

[5]) *Herr. Arch.* LXIII, 127.

è il palco[1]) eine Art Ortseinheit[2]) gemeint hat, dass er ferner den Ort der Handlung und den Ort der Aufführung ebenso wie die Zeit der Handlung und die Zeit der Aufführung mit einander vermengt, aber nirgends spricht er davon, dass der Ort nie wechseln dürfe, wie dies zwei Jahre später (1572) Jean de la Taille[3]) in Frankreich, und dann noch bestimmter Philip Sidney[4]) in England thut. Castelvetro ist also nicht, wie Breitinger meint, der erste *Formulierer der Ortseinheit*,[5]) sondern dieses zweifelhafte Verdienst gebührt, wie bereits erwähnt, Jean de la Taille, der zuerst klar und deutlich die Einheit des *Ortes* neben der Einheit der *Zeit* forderte.

Bezüglich der *Zeiteinheit* hat Otto mit Recht Gewicht darauf gelegt, dass Castelvetro das *merito* des Victorius noch entschiedener ausdrückt, dass er ferner irrtümlicherweise Zeit der Handlung und Dauer der Aufführung einander gleichsetzt. Er will der Phantasie des Zuschauers gar keinen Spielraum lassen.[6]) Die Handlung solle nur die Zeit in Anspruch nehmen, welche zur Aufführung nötig sei; sie dürfe

[1]) *Poetica.* fol. 60 b (Otto. l. c.. p. CV).

[2]) Di Niscia. l. c., p. 449, Anm. 2: „*Il Castelvetro accenna anche all' unità di luogo, della quale Aristotile non parla.*"

[3]) *Saül. Préf.: «Il faut touſiours representer l'histoire, ou le jeu en vn meſme iour. en vn meſme tẽps, et en vn meſme lieu.»* (Cf. Otto, l. c., p. XXXVI. — Vgl. auch Robert, *La poét. de Racine*, p. 351; Rosenbauer, *Die poet. Theor. der Plejade.* p. 86.)

[4]) *Deffence of Poetry*, p. 67: "*The stage should always represent but one place.*" (Cf. Quosseck, *Sidney's Def.* etc.. p. 38.)

[5]) *Herr. Arch.* LXIII, 127. — Derselbe Autor hat auch ibd. p. 466 über die Anleihen gehandelt, welche Sidney bei Castelvetro gemacht hat.

[6]) Schon Piccolomini wendet sich gegen diese Auffassung (siehe unten, p. 47). Vgl. auch Buonamici. *Discorsi Poetici*. p. 109: „*Castelvetro . . . confonde altresì la natura del rappresentato con la natura del rappresentante. e pecca come dicono i dialettici in figura di dittione, attribuendo al tempo rappresentante quello che si conuiene al tempo rappresentato. E poco attribuisce all' intelletto dell' vditore della rappresentazione, se egli non sà discernere il tempo rappresentante dal rappresentato.* — Ähnlich Benius, *In Arist. Poet. Comment.*, fol. 140 (siehe unten, p. 52).

deshalb nicht länger als 12 Stunden dauern, da die Zuschauer durch verschiedene leibliche Bedürfnisse, Essen, Trinken etc. verhindert seien, länger im Theater zu bleiben.[1])

Dies ist der rein theoretische Standpunkt Castelvetro's, der ihn die Undurchführbarkeit seiner Anschauungen ganz und gar übersehen liess.[2]) Wie lange eine Aufführung in Wirklichkeit dauern könne, ohne den Zuschauern lästig zu werden, darüber waren die dramatischen Dichter der Zeit sich glücklicherweise klar. Denn fast keines der im 16. Jahrhunderte aufgeführten Stücke erfordert eine längere Aufführungszeit als 4 Stunden. Giraldi wurde es zum Vorwurf gemacht, dass die Aufführung seiner *Didone* 6 Stunden dauere[3]) und Guarini's *Pastor Fido* wurde getadelt, weil dieses Pastoraldrama ca. 6 Stunden erforderte.[4])

Die Folge der Gleichstellung der Zeit der Handlung und der Aufführung ist die Beschränkung der Handlung auf einen möglichst kurzen Zeitraum. Aber auch in diesem Falle gibt es eine Grenze. „Wie Plautus nicht zu loben ist", meint Castelvetro, „weil er in einer seiner Komödien über die vorgeschriebene Grenze hinausgeht, so sind diejenigen zu tadeln, welche die *grandezza leggittima* der Handlung beschränken und diese eher zu Ende führen als nötig ist, sie also nicht über einen Zeitraum von ca. 2 Stunden hinausführen."[5]) Also Schranken ohne Ende!

Otto hat schon darauf hingewiesen, dass Castelvetro mehrfach mit Aristoteles in Widerspruch gerät, so be-

---

[1]) *Poetica*, fol. 60b (Otto, l. c., p. CV).

[2]) Marmontel, *Élémens de Litt.* V, 433: «*Le défaut de ce Critique, comme de tous les écrivains didactiques de ce temps-là, est de n'avoir vu l'art du Théâtre qu'en idée, c'est au Théâtre même qu'il faut l'étudier.*» — Ferner Dacier, *L'Art. Poét., Préf.*, p. 22 f. (siehe unten, p. 46, Anm. 2).

[3]) Giraldi, *Didone*, in: *Tutte le trag.*, vol. I. 132, 155.

[4]) Salviati, auch ein Kommentator der Poetik, sagt in seinem *Giudizio sul Pastor Fido* ed. Manzoni, p. 94: „*Non credo che oltre al termino di quattro ore senza rincrescimento ed isturbo star possono gli spettatori. Ed io mi temo che la nostra tragicomedia (sc. il Pastor Fido) occuperebbe almanco sei ore.*"

[5]) *Poetica*, fol. 95b (Anhang, p. 158).

sonders in Bezug auf die Länge des Dramas.[1]) Auch seine Ansichten über die *Einheit der Handlung* widersprechen der Auffassung des Aristoteles. Während nämlich dieser selbst und mit ihm seine übrigen Ausleger an der *Einheit* der Handlung festhalten und nur die allernotwendigsten, mit der Haupthandlung eng verknüpften Episoden gestatten, empfiehlt Castelvetro[2]) eine *Doppelhandlung*: „Was Aristoteles über die Einheit der Handlung sagt, muss richtig verstanden werden. Wir finden nämlich in jeder wohlgeordneten Tragödie und Komödie, welche geeignet ist, grösseres Vergnügen zu gewähren, *nicht eine einzige Handlung, sondern zwei*, welche manchmal nicht ganz jene Abhängigkeit von einander zu haben scheinen, die sie notwendiger- oder wahrscheinlicherweise haben sollten und von denen allenfalls jede für sich dargestellt werden könnte. Freilich erscheint die eine als Haupthandlung, die andere als Nebenhandlung, und es scheint, dass die Nebenhandlung dazu dient, das Glück oder das Unglück in der Haupthandlung mehr hervorzuheben.“[3]) Als Beispiele für eine Doppelhandlung führt er den „*Rasenden Herkules*“ des Euripides und des Seneca und die „*Andria*“ des Terenz an. Dann fährt er fort: „Wenn auch Aristoteles hier und anderorts hartnäckig darauf besteht, dass die Handlung einheitlich und die einer einzigen Person sei, und dass, wenn trotzdem mehrere Handlungen vorhanden sind, die eine der anderen untergeordnet sei, so führt er dafür doch keinen Grund oder Beweis an, ausser das Beispiel der tragischen Dichter und Homers, welche sich an eine Handlung einer Person gehalten haben. Er konnte aber leicht sehen, dass die Tragödie und die Komödie eine einzige oder zwei Handlungen umfassen, welche infolge der Abhängigkeit der

[1]) l. c., p. XX, XXII.

[2]) Vgl. Di Niscia, l. c., p. 448 f.: „*Il Castelvetro non giudica necessario stabilire che la favola debba essere d'una azione sola . . . Il costituire dunque favola d'una sola azione non è necessario, ma è più lodevole per il poeta che lo tenta.*“

[3]) Riccobonus bekämpft entschieden diese Ansicht Castelvetro's und nimmt Aristoteles in Schutz. (Siehe unten, p. 51 und Anhang, p. 161).

einen von der anderen, für eine einzige gehalten werden können, und dass diese Handlung besser die einer einzigen Person als die eines Volksstammes ist, nicht weil die Tragödie und Komödie nicht geeignet sind, mehrere Handlungen zu enthalten, sondern weil der Zeitraum von höchstens 12 Stunden, in welchem die Handlung zur Darstellung kommt, und die Beschränktheit des Ortes, auf welchem sie dargestellt wird, nicht erlauben, dass viele Handlungen, oder auch eine Handlung eines ganzen Volkes oder oft auch nur eine vollständige Handlung, welche ziemlich lang ist, dargestellt werden. Und dies ist der Hauptgrund, warum die Fabel der Tragödie und der Komödie einheitlich sein, d. h. eine Handlung einer Person oder zwei Handlungen enthalten muss, die ihrer Abhängigkeit nach für eine gelten." [1])

Diese Anschauung Castelvetro's ist charakteristisch für sein ganzes Jahrhundert und zeigt, wie sehr man die Gründe verkannte, welche die Griechen oft zur Beobachtung der Einheiten veranlasst hatten. Den Theoretikern des 16. Jahrhunderts ist nicht mehr die Handlung, der Inhalt die Hauptsache, sondern die äussere Form. Den Griechen war die Einheit der Handlung das erste Gesetz, aus dem sich naturgemäss die Beschränkung der Zeit und des Ortes ergab.[2]) Castelvetro aber und die Mehrzahl seiner Zeitgenossen halten die Einheit der Handlung nicht an sich für notwendig, ihnen ist sie nur eine Folge der Zeit- und Ortsbeschränkung; [3]) die Tragödie oder Komödie könnte also, ohne in ihrer inneren Harmonie Einbusse zu erleiden, ganz gut mehrere Handlungen umfassen, wenn diese in der gegebenen Zeit und an dem beschränkten Orte ohne Verletzung der Wahrscheinlichkeit vor sich gehen könnten. Dass ein grosser Teil der Dichter ähnlich dachte, zeigt uns eine Reihe von Tragödien, deren oft verwickelte Handlung in der unnatürlichsten Weise in die engsten Schranken gedrängt ist. Die Autorität des missverstandenen Aristoteles war so gross, dass nur

[1]) *Poetica*, fol. 98b f. Anhang, p. 158f.

[2]) Vgl. oben, p. 11ff.

[3]) Butcher, l. c., p. 278: "*They subordinated Unity of Action to the observance of the other rules.*"

ganz selten einer sich offen mit ihm in Widerspruch zu setzen wagte.

So verschroben und sonderbar Castelvetro's Ansichten manchmal auch sind, so erfreute er sich doch wegen seiner Gelehrsamkeit bei seinen Zeitgenossen grossen Ansehens. Sein Kommentar zur Poetik wurde in und ausser Italien viel gelesen,[1]) obwohl er, wie Riccobonus, ein jüngerer Zeitgenosse von ihm, ausdrücklich hervorhebt, mehr zur Verdunklung als zur Erklärung der wahren Ansichten des griechischen Philosophen beitrug.[2])

Richtigeren Anschauungen huldigt Piccolomini, einer der berühmtesten Aristoteles-Kommentatoren seiner Zeit.[3]) Einige Jahre nach Castelvetro übersetzt und erklärt er die

[1]) Egger. *Hellén.* I. 339: Borinski. l. c., p. 215; Di Niscia, l. c., p. 107 u. passim.

[2]) Riccobonus, *Poetica* (Studiosis Poeticae), nennt Castelvetro *„hominem sine dubio ingeniosissimum, qui lumine ingenij sui ei (sc. huic libro de Poetica) tenebras offundere conatus sit, cumque dum explicare professus est, potius implicarit, et explicatione reddiderit indigentem, ita vt propter acutissimas eius dubitationes nulla nunc ars propemodum esse perturbatior, et confusior atque adeo difficilior et obscurior nideatur.“* — Vgl. Klein. *Der Chor* etc., p. 13, der ohne diese Äusserung des Riccobonus zu kennen, zu ähnlichen Ergebnissen gelangt, indem er z. B. Castelvetro's Interpretation des Aristoteles hinsichtlich des Chores geradezu als „einen bedenklichen Rückfall in die Unklarheit und Unsicherheit der ersten theoretischen Versuche“ bezeichnet. — Zum Schlusse möge noch das sehr abfällige Urteil Dacier's über Castelvetro angeführt werden. *Poét. d'Arist., Préf.*, p. 22 f.: *«L'Italien Castelvetro a beaucoup d'esprit et de sçavoir, si l'on peut appeller (sic!) esprit ce qui n'est qu'imagination, et donner le nom de sçavoir à une grande lecture. Qu'on assemble toutes les qualitez d'un bon Interprete, on aura une juste idée de Castelvetro en prenant le contrepied. Il ne connoît ni le theatre, ni les passions, ni les caracteres; il n'entend ni les raisons, ni la methode d'Aristote, et il cherche bien plus à le contredire qu' à l'expliquer. Il est d'ailleurs si entêté des Auteurs de son pays, qu'il ne sçauroit être bon Critique. Comme le Thersite d'Homere il parle sans mesure, et déclare la guerre à tout ce qui est beau. Il ne laisse pas de dire quelquefois de bonnes choses, mais elles ne valent pas le temps qu'on perd à les chercher.»* — Dazu sagt Di Niscia, l. c., p. 108, Anm. 1 (vgl. oben, p. 40. Anm. 6): *„Un giudizio troppo severo, perchè non lo considera in relazione co'suoi tempi . . .“*

[3]) Di Niscia, l. c., p. 114.

Poetik, indem er zugleich die Irrtümer seines Vorgängers zu widerlegen sucht. Das Werk erschien in italienischer Sprache im Jahre 1575, war aber schon 1572 vollendet.[1])

Bei Besprechung der Zeiteinheit tritt er gleich von vornherein denjenigen Erklärern, welche das von Aristoteles über die Zeitdauer Gesagte auf die scenische Darstellung beziehen, mit der drastischen Bemerkung entgegen, das sei offenbarer Unsinn („*cosa in vero fuora di ogni ragione*"). „Ohne Zweifel, fährt er fort, bezieht sich die Äusserung des Aristoteles auf die Dauer der nachzuahmenden Handlung, welche, wenn sie wirklich vor sich ginge, nicht mehr Zeit als einen künstlichen Tag umfassen dürfte. Jene 3 oder 4 Stunden der Aufführung müssen die Zeit eines ganzen Tages darstellen, da es für die Zuschauer mit Langeweile und vielen Unbequemlichkeiten verbunden wäre, wenn die Vorstellung den ganzen Tag dauern würde." [2])

Wir sehen also in Piccolomini einen entschiedenen Gegner der von Castelvetro vertretenen Anschauungen, gegen die sich offenbar obige Bemerkung richtet. Mit Unrecht behauptet Otto, dass alle Aristoteles-Erklärer „jenes psychologische Gesetz ignorieren, dass der Zeitsinn beim Menschen unter den verschiedenen Umständen mehr oder weniger beträchtlicher Täuschung zugänglich ist." [3]) Vielmehr verlangt Piccolomini ausdrücklich, dass die Zuschauer sich unter den 3—4 Stunden der Aufführung die Zeit eines ganzen Tages vorstellen sollen. Um aber dem Publikum keine zu grosse Unwahrscheinlichkeit zuzumuten, verlegt er den Zeitunterschied zwischen der Dauer der Darstellung und der dargestellten Handlung naturgemäss in die Pausen zwischen den einzelnen Akten und erklärt diesen notwendigen Ausgleich der Differenz zwischen der Zeit der Handlung und der Aufführung als den Hauptgrund für die Einteilung in Akte.[4]) Die Darstellung der 5 Akte nimmt ca.

[1]) Die Widmung an den Kardinal Ferdinand von Medici ist datiert: Siena, il di 20. di Aprile 1572.

[2]) *Annotationi*, p. 97 (Otto, l. c., p. CVII ff.).

[3]) l. c., p. XXIV.

[4]) *Annotationi*, p. 180, 380 (Anhang, p. 159 f.).

4 Stunden in Anspruch, die Handlung selbst dauert ca. 12 Stunden, also muss die in den Zwischenpausen verflossene Zeit 8 Stunden betragen. Der Zuschauer hat sich demnach vorzustellen, dass zwischen dem einmaligen Abtreten und Wiedererscheinen der Schauspieler je 2 Stunden verflossen sind „*lo spatio di duo hore, per ciascheduna delle quattro interpositioni... dimanerache se il negotio, che vn' histrione tornando in scena diceua di hauer fatto nel tempo dell' interpositione, non ricercaua maggior spatio di due hore, si douena stimar possibile che l'hauesse fatto*". [1])

Piccolomini sieht also recht gut ein, dass eine vollständige Täuschung des Zuschauers in Bezug auf die Zeit ein Ding der Unmöglichkeit ist. Er zieht aber aus seiner Erkenntnis nicht die richtigen Konsequenzen. Denn es ist unlogisch, anzunehmen, dass die Zeit, welche sich der Zuschauer vergangen zu denken hat, gerade je 2 Stunden betragen muss und nicht ebensoviele Tage und Monate.[2]) Zu erklären ist diese willkürliche Einschränkung nur durch den Umstand, dass um diese Zeit die Äusserung des Aristoteles über die Zeiteinheit schon längst als unantastbares Gesetz galt. Der Autorität des Philosophen ordnete sich selbst die bessere Einsicht willenlos unter.

Drückt einerseits Piccolomini's Anschauung im Vergleich zu dem pedantischen Castelvetro einen Fortschritt aus, insofern er Zeit der Aufführung und Dauer der Handlung streng auseinanderhält, so verfällt er andererseits, in dem Bestreben, sich mit dem Wortlaute der Poetik und den Anforderungen der Wirklichkeit, so gut es geht, abzufinden, in einen um so sonderbareren Fehler.

Wie schon oben erwähnt, gesteht nämlich Piccolomini der Handlung die Dauer eines künstlichen Tages zu, d. i. 12 oder 13 Stunden; dazu macht er aber dann die eigentümliche Bemerkung: „*Secondo il Clima, doue tal' attione auuenuta si*

[1]) l. c., p. 181.

[2]) Metastasio, *Arte Poetica d'Arist.*, p. 76, spricht von einem „*timore di non guastar l'illusione*", der die Kommentatoren und Dichter in diese engen Grenzen gebannt habe.

prende, & non doue la fauola si recita & si rappresenta.“ [1]) Er macht also die Dauer der Handlung von dem Himmelsstriche abhängig, unter welchem sie spielt, eine Ansicht, welche Metastasio später mit dem Hinweise verspottet, dass die Dichter in diesem Falle ebenso wie die Seeleute es verstehen müssten, die Lage eines Ortes zum Pole zu bestimmen.[2]) An die Folgerungen, die sich aus seiner Annahme ergeben, hat Piccolomini offenbar nicht gedacht; darnach würde eine in der Nähe des Äquators spielende Handlung etwa 12 Stunden, in unseren Breiten dagegen im Sommer 15—16, im Winter vielleicht nur 8 Stunden dauern dürfen, während sie in der Nähe des Pols sogar Monate in Anspruch nehmen könnte.[3])

Die *Einheit des Ortes* wird von Piccolomini nicht ausdrücklich erwähnt. Er sagt allerdings, dass das Epos im Gegensatze zur dramatischen Dichtung Dinge erzählen könne, die zur selben Zeit *an verschiedenen Orten* sich zutragen und zur Haupthandlung gehören, was die Tragödie nicht könne, da sie Handlungen durch Handlungen darstelle.[4]) Damit ist aber nicht ausgedrückt, dass die dramatische Handlung an einen Ort gebunden sei.[5])

---

[1]) l. c., p. 380 (Anhang. p. 160).

[2]) l. c., p. 75 f. „*Onde, a tenore di tal sentenza, altro doverebbe essere nella state il tempo canonico d'una azione teatrale, ed altro nel verno: e per regolarne la durata, a secondo de' climi, più o meno settentrionali, la pratica di saper prender l'altezza del polo, non sarebbe men che ai piloti necessaria ai Poeti.*“

[3]) Arnaud, *Les Théor. Dram.*, p. 241, wo er die Erklärungen *D'Aubignac's* bespricht: «*Maintenant, quelle est la durée de l'autre portion du jour? Elle est de six mois chez les Lapons, de quinze à seize heures chez nous en été, de dix à douze en hiver; mais comme Aristote a écrit pour toutes les saisons et toutes les latitudes, il faut prendre une moyenne et la fixer à douze heures pour toutes les tragédies du monde entier.*»

[4]) l. c., p. 381 (Anhang. p. 160).

[5]) In den Anfang der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts fällt auch der *Commento della Poetica* von Lionardo Salviati (von ihm selbst erwähnt in der Vorrede zu dem *Giudizio sul Pastor Fido*, p. 84). Manzoni, der Herausgeber des „*Giudizio*“ sagt von diesem Kommentar: „*Tra le prose, principalissimo e di somma importanza nella nostra lette-*

Wenige Jahre später erschien von der Hand des stark moralisierenden [1]) Riccobonus eine neue Übersetzung der Poetik mit angefügter Paraphrase. Die uns vorliegende 2. Ausgabe vom Jahre 1587 enthält ausserdem noch eine *Ars Comica ex Aristotile.*

Über die Zeiteinheit hören wir nichts Neues. Die Tragödie, sagt er, bringt eine Handlung zur Darstellung, die sich innerhalb eines Sonnenumlaufs oder etwas mehr abspielt, während die Handlung des Epos unbeschränkt ist. [2]) Eine Andeutung darüber, ob er einen künstlichen oder einen natürlichen Tag meint, finden wir nirgends.

In der *Ars Comica* handelt Riccobonus zunächst von der Dauer der Handlung einer Komödie. „Auch in der Komödie wird nicht eine ganze Handlung dargestellt, sondern nur der Teil, welcher innerhalb eines Tages vor sich gehen kann.“ [3]) Im übrigen ist ihm für die Ausdehnung der Handlung die Bequemlichkeit des Publikums massgebend. Die Handlung soll nicht zu kurz sein, nicht 1 oder 2 Stunden, „damit die Leute nicht eines so kurzen Zeitraumes wegen versammelt werden, sie soll aber auch einen Sonnenumlauf nicht viel überschreiten, damit dem Publikum keine Unbequemlichkeit bereitet werde und ihm nicht, um mit Plautus zu

---

ratura si è il primo dei quattro volumi intorno alla Poetica d'Aristotile tradotta, parafrasata e commentata dal nostro autore, sulla quale, come egli stesso afferma nella prefazione, avea spesi oltre dicci anni, perlochè dai contemporanei, che n'ebbero sentore, era non men lodata che desideratissima. Questo dotto lavoro che il Salviati vivente pensava di pubblicare (1575). *e che mostra la grandissima sua dottrina nella greca e nella volgar lingua, venne vergognosamente dimenticato perfino dagli scrittori della nostra storia letteraria.*“ — Dieses Werk ist dem Verfasser leider unzugänglich geblieben. — Auch Fontanini, *Bibl. dell' Eloq. Ital. I,* 251 erwähnt diesen Kommentar. Ausserdem fügt Apostolo Zeno in seinen *Note al Fontan.* (p. 251) dazu noch eine *Poetica volgare* von Ugolino Martelli, die nicht gedruckt wurde. Im Jahre 1576 erschien eine „*Ars poëtica Aristotelis versibus exposita*“ von Baldini. Mil. 1576. welche mir ebenfalls nicht zugänglich war (cf. Canello, l. c., p. 306).

[1]) Antoniewicz, *Joh. El. Schlegel's Schriften,* Vorrede, p. XIX.

[2]) *Poetica Aristotelis,* p. 26 (Anhang, p. 161).

[3]) ibid. p. 149 (Anhang. p. 161).

reden: die Lenden vom Sitzen und die Augen vom Schauen wehe thun".[1])

Riccobonus drückt sich hier etwas unklar aus, und scheint fast in den Fehler des von ihm getadelten Castelvetro zu verfallen: nämlich die Zeitdauer der dargestellten Handlung und der Aufführung zu vermengen. Wahrscheinlich jedoch meint er, dass eine die Dauer eines Tages beträchtlich überschreitende Handlung in der gewöhnlichen Zeit von 3—4 Stunden nicht aufgeführt werden könne, und dass eine längere Dauer der Vorstellung für die Zuschauer unbequem sei.

Castelvetro's Anschauung von der Dualität der Handlung wird von Riccobonus bekämpft. Zwei unabhängig nebeneinander herlaufende Handlungen sind seiner Ansicht nach unzulässig. „Die Handlung muss eine einzige sein; wo dennoch zwei Handlungen vorhanden zu sein scheinen, wie in der Andria des Terenz . . . ist die eine die Haupthandlung, die andere eine Art Episode. Die Kürze der Zeit und die Beschränktheit des Ortes erlauben weder in der Tragödie noch in der Komödie eine Mehrheit von Handlungen. Ausserdem verlangen Schönheitsgründe eine einzige Handlung, ebenso wie auch im Epos." [2])

Riccobonus spricht hier von einer *„loci angustia"* und erkennt damit die von Castelvetro zum erstenmal ausgesprochene *Beschränkung des Ortes* ausdrücklich an.[3]) Von der *Einheit des Ortes* hören wir aber auch bei ihm nichts. Immerhin ist es sehr bemerkenswert, dass zwei Kommentatoren aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts die Beschränkung des Ortes als gleichwertig neben die Zeiteinheit stellen, obwohl bei Aristoteles, den sie doch erklären wollen, keine Spur davon zu finden ist. In dem Leser aber, der die Poetik des Aristoteles nicht aus eigener Anschauung kannte, musste der Glauben erweckt werden, als habe Aristoteles auch die Beschränkung des Ortes verlangt. Kein Wunder also, wenn die Franzosen, deren Kenntnis der Poetik hauptsächlich auf den italienischen Kommentatoren beruhte, auch

[1]) *Poetica Aristotelis*, p. 150 (Anhang. p. 161).

[2]) l. c., p. 150 (Anhang, p. 161).

[3]) Vgl. oben, p. 41f.

die Ortsbeschränkung schliesslich als Aristotelisches Gesetz betrachteten.[1])

Damit ist unseres Wissens die Reihe der italienischen Aristoteles-Erklärer des 16. Jahrhunderts erschöpft. Der Vollständigkeit halber soll aber auch ein zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien erschienenes Werk noch kurz besprochen werden, nämlich der *Kommentar* des Paolo Beni. 1613.

Beni tritt in die Fusstapfen Piccolomini's und widerspricht entschieden der von Scaliger und Castelvetro vertretenen Auffassung, dass die Dauer der Handlung sich mit der Dauer der Darstellung decken müsse, da die Zuschauer nicht den ganzen Tag im Theater zusammengehalten werden könnten.

In der Frage, ob *dies artificialis*, oder *naturalis* anzunehmen sei, entscheidet er sich sofort für den ersteren.[2]) Bemerkenswert ist, dass er eine Begründung seiner Ansicht gar nicht für nötig hält, ein Beweis dafür, dass für den Kommentator ein Zweifel über die Meinung des Aristoteles überhaupt nicht mehr möglich war.

Wenn wir nun noch einen kurzen Rückblick auf die Kommentatoren und ihre Äusserungen über die Einheiten werfen, so finden wir, dass kaum einer die wirklichen Ansichten des griechischen Philosophen wiedergibt, so sehr auch alle, Castelvetro vielleicht ausgenommen, seine Autorität hochhalten.

In Bezug auf die *Einheit der Handlung* herrscht völlige Übereinstimmung mit Aristoteles. Nur Castelvetro nimmt auch hier Anlass, den Lehrmeister der Poetik zu korrigieren:

---

[1]) Im Jahre 1591 erschien von demselben Autor ein „*Compendivm Artis Poeticae Aristotelis ad vsvm conficiendorvm Poematvm.*" Dasselbe ist, wie der Titel besagt, eine schulmässige Anleitung zur Dichtkunst, bietet aber in Bezug auf die Einheiten nichts von Interesse. — Ginguené, l. c. VI, p. 107, Anm. 2, erwähnt einen *Abrégé de la Poétique d'Aristote* von Pomponio Torelli, der aber nicht veröffentlicht wurde. (Ms. in Reggio.)

[2]) *In Arist. Poeticam Commentarii.* fol. 140, 141. (Otto, l. c., p. CVIII.)

er verwirft zwar die Einheit der Handlung nicht geradezu, doch hält er zwei Handlungen, auch wenn die eine der anderen nicht untergeordnet ist, wenn nicht für besser, so doch für ebenso gut.

Anders steht es mit *der Einheit der Zeit*. Es ist schon Eingangs bemerkt worden, dass Aristoteles die Absicht fern lag, mit seiner einfachen Bemerkung ein Gesetz aufzustellen. Die Kommentatoren haben aber von Anfang an den objektiven Standpunkt des Übersetzers verlassen und dessen Äusserungen in subjektiver Weise ausgelegt.

Victorius und Castelvetro billigen ausdrücklich die Beschränkung der Handlung der Tragödie gegenüber dem Epos, und erkennen sie dadurch als zeitgemäss an.

Der erste Kommentator, Robortellus, hat den Aristotelischen „Sonnenumlauf" als *künstlichen Tag* von 12 Stunden aufgefasst, und mehrere seiner Nachfolger haben sich dieser Ansicht angeschlossen; Beni's ohne weitere Begründung erfolgte Entscheidung für den künstlichen Tag zeigt uns, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts diese Interpretation ausser Frage stand. Segni's Protest gegen diese Annahme war, wenigstens bei den Kommentatoren, ungehört verhallt; Madius, Victorius und Riccobonus haben sich mit dieser subtilen Unterscheidung überhaupt nicht befasst.[1])

Die *Ortseinheit* zu erwähnen lag eigentlich für die Kommentatoren kein Grund vor, da in der Poetik nichts davon stand. Castelvetro und Riccobonus gingen aber auch in diesem Punkte über Aristoteles hinaus, und setzten, zwar nicht die Ortseinheit, aber die *Ortsbeschränkung* als selbstverständliche Forderung neben die Zeiteinheit. Davon, dass die Scene durch ein ganzes Stück den gleichen Ort vorstellen müsse, ist bei den italienischen Kommentatoren keine Rede.

Welche Bedeutung, so wird man fragen, hatten nun die Kommentatoren für die Entwicklung der Einheiten in der

---

[1]) Otto's Behauptung, l. c., p. XXV, dass alle Kommentatoren „mit grösster Einmütigkeit" den künstlichen Tag angenommen hätten, ist demnach unrichtig.

dramatischen Praxis? In dieser Beziehung ist festzustellen, dass die italienischen Dramatiker die Einheiten schon vor dem Erscheinen der ersten Kommentare kannten und anwendeten. Für Italien sind demnach die Kommentare in dieser Hinsicht ohne besondere Bedeutung gewesen. Anders für das Ausland. Den Spaniern und vor allem den Franzosen wurde die nähere Bekanntschaft mit den Regeln von den Einheiten, wenn nicht ausschliesslich, so doch zum grossen Teil durch die Kommentare der Poetik übermittelt, welche meist in lateinischer Sprache abgefasst, den Gebildeten aller Länder zugänglich waren.

Aber auch auf die endgültige Ausgestaltung der Regeln von den Einheiten, wie sie der Hauptsache nach in der Praxis angewendet wurden, war der Einfluss der Kommentatoren nicht entscheidend. Sie vertraten eben die starre Theorie. Unbekümmert um die daraus für das Drama entstehenden Schwierigkeiten und Unzukömmlichkeiten legten sie in ihrer Mehrzahl die an und für sich schon missverstandenen Worte des Aristoteles in einer Weise aus, dass der ohnehin geringe Spielraum, der dem dichterischen Genie durch die missverständliche Auslegung gelassen war, noch mehr eingeschränkt wurde, so besonders, indem sie als Maximum der Dauer der Handlung den künstlichen Tag ansetzten. Diese Forderung drang zwar bei den Kunsttheoretikern und Dichtern nicht durch, doch scheint sie die um die Mitte des Jahrhunderts sich geltend machende, allzufreie Behandlung der Zeiteinheit einigermassen eingeschränkt zu haben, da gegen Ende des Jahrhunderts weder in der Theorie noch in der Praxis mehr über den natürlichen Tag hinausgegangen wurde.

B. Die Einheiten bei den Kunsttheoretikern.

Als mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts die verschiedenen Dichtungsarten sich nach antiken Mustern zu entwickeln, und über die blosse Übersetzung griechischer und lateinischer Vorbilder hinaus zu gehen begannen, machte sich

bald das Bedürfnis nach Lehrbüchern der Dichtkunst geltend. Nun kannte man allerdings schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Poetik des Aristoteles. Diese war aber einerseits für weitere Kreise ziemlich unverständlich, und blieb es auch noch, trotz der gelehrten Kommentare, andererseits entsprach sie auch durchaus nicht allen Bedürfnissen; sie behandelte wohl die Tragödie und das Epos, die übrigen Dichtungsgattungen aber, besonders die so beliebte Komödie, waren übergangen. Um diesem Mangel abzuhelfen, unternahmen es durch das Studium der Alten gebildete Männer, Poetiken, also Lehrbücher der Dichtkunst zu schreiben. Mit Zuhilfenahme der Poetik des Aristoteles und an der Hand der griechischen und lateinischen Vorbilder erörterten sie die einzelnen Dichtungsarten und stellten Gesetze für sie auf. Dass dabei die uns besonders interessierenden Abhandlungen über die Tragödie mehr oder minder eine Paraphrase der Poetik des Aristoteles wurden, ist kaum zu verwundern, da ja die darin entwickelten Theorien mit der Praxis der als Vorbilder genommenen Dichter in den meisten Fällen übereinstimmten. So kam es auch, dass für die italienischen Kunsttheoretiker die *Einheit der Handlung* und die *Beschränkung der Zeit* von Anfang an als Thatsachen feststanden, mit denen man zu rechnen hatte.

Um eine richtige Vorstellung von der Entwicklung der Einheiten bei den Kunsttheoretikern zu gewinnen, werden wir uns im folgenden, wie schon oben angedeutet, nicht nur mit den eigentlichen Poetiken, sondern auch mit allen Ausserungen beschäftigen, welche auf die Einheiten Bezug haben. Doch sei gleich hier bemerkt, dass manchmal ein gewisses Misstrauen gegenüber der Aufrichtigkeit der einzelnen Autoren am Platze sein wird.

Denn „wenn die Theorie, welche als formales Bildungselement des dichterischen Erzeugnisses Anspruch auf unsere Beachtung hat, dem poetischen Werke in Form eines Kommentars, der Entschuldigung oder der Reklame nachhinkt, dann muss sich der kritische Geist fragen, ob sie nicht *ad hoc* zurecht gestutzt, daher nichts weniger als aufrichtig seien."

Diese richtige Bemerkung Dannheisser's[1]) trifft bei manchen der weiter unten zu besprechenden Autoren zu, besonders bei Giraldi und Tasso.[2])

Die früheste, von Du Méril,[3]) Chassang[4]) und D'Ancona[5]) schon erwähnte Äusserung über die Regeln der antiken Tragödie und Komödie, speziell über die *Zeiteinheit*, findet sich in der Vorrede und im Prologe zur *Historia Betica* des Carolus Verardus aus Cesena.[6])

Im Prologe spricht der Verfasser von den Gesetzen der Tragödie und der Komödie und fügt dann hinzu:

Requirat autem nullus hic comedie
Leges vt obseruentur aut tragedie.
Agenda nempe est historia non tragedia.[7])

Verardus kennt also die Regeln und verletzt sie mit Bewusstsein;[8]) denn was er schreiben will, soll keine Tragödie mit erfundener Handlung, sondern wirkliche Geschichte sein, und darum glaubt er sich von der Befolgung der Regeln entbunden.

Doch beobachtet er mit Wissen und Willen, und weil

---

[1]) *Zur Gesch. der Einh.* etc., in: *Kört. Z.*, XIV. 2.

[2]) Siehe unten, p. 64, bzw. p. 75 f.

[3]) *Origines* etc., p. 36, Anm. 1.

[4]) *Essais dram.*, p. 137.

[5]) *Origini* etc. II, 19.

[6]) Aufgeführt in Rom zur Feier der Einnahme Granada's 1492 (siehe unten, p. 97).

[7]) Verardus, *Historia Betica*, Prolog, p. 6 (Anhang, p. 162). — Cf. Du Méril, *Origines* etc., p. 36, Anm. 1.

[8]) Chassang, l. c., p. 136, bemerkt zu dieser Äusserung des Verardus: «*Singulière préoccupation des règles au milieu de cette enfance de l'art dramatique! Ne croyons pas, en effet, que cet écrivain, qui s'en dispense, les dédaigne; loin de là: son avertissement n'est pas une bravade, c'est une excuse; c'est un aveu d'inexpérience, et non une déclaration d'indépendance.*» Dass Verardus aus „Unerfahrenheit" die Regeln vernachlässigt habe, ist doch kaum anzunehmen. Er kannte sie ja, wie er uns selbst sagt. Wenn er sie also nicht befolgte, so lag das, wie er glaubwürdig versichert, in der Wahl seines Stoffes. Er schreibt eben nur eine wirkliche Begebenheit in dramatischer Form, aber keine regelrechte Tragödie.

der gewählte Stoff es zulässt, eine Regel, die man am wenigsten bei ihm erwarten würde, nämlich die *Zeiteinheit*. Er sagt selbst in der Vorrede: *„Unius duntaxat dici quo videlicet Urbs granata Bandelis regis bello iam fracti fameque fatigati deditione recepta est: acta complexus sum.“* [1])

Wir haben demnach, wie Chassang schon hervorgehoben hat, die merkwürdige Thatsache vor uns, dass schon am Ende des 15. Jahrhunderts, als man eben erst anfing, sich mit der Poetik des Aristoteles zu beschäftigen, ein Autor betont, dass er die dramatischen Regeln kenne, und die Handlung seines Stückes auf den Zeitraum eines Tages beschränke. Wir müssen aus dieser Äusserung schliessen, dass Verardus die Poetik des Aristoteles bereits gekannt hat [2]) und dass schon ihm die Bemerkung über die Beschränkung der Zeit als für die Tragödie wichtig erschienen ist. Wir können daraus ferner schliessen, dass auch in weiteren Kreisen die Gesetze der antiken Tragödie und Komödie für das moderne Drama schon als bindend erachtet wurden, denn sonst hätte es wohl keiner Entschuldigung von Seiten des Dichters bedurft.

Die erste in Italien erschienene Poetik des 16. Jahrhunderts ist wohl die *Ars Poetica* von Vida. 1527. Dieses von den Zeitgenossen hochgefeierte „elegante Büchlein in Versen des mass- und geschmackvollen“ [3]) Dichters und Gelehrten ist jedoch für uns ohne Interesse, da es die Einheiten nicht berührt.

Zwei Jahre später, 1529, erschienen die vier ersten Teile der *Sei Divisioni de la Poetica* von Trissino. [4]) Die beiden letzten Teile, welche die Tragödie und die Komödie be-

---

[1]) *Hist. Bet., Prefatio*, p. 2. (Siehe auch Anhang, p. 162).

[2]) Entweder im griechischen Original, oder aus der erst später gedruckten Übersetzung Valla's, da ja Averroes von der Beschränkung der Handlung auf einen Tag nicht spricht. Vgl. Cloetta, l. c. II, 136. Anm. 2, der im Jahre 1493 die ersten Spuren eines Einflusses der Poetik auf die dramatische Dichtung gefunden hat.

[3]) Borinski, l. c., p. 5, Anm. 1 u. p. 79.

[4]) Geb. 8. Juli 1478; gest. 8. Dez. 1550. — Über Trissino vgl. besonders Morsolin, *Trissino* (Nähere Angaben siehe unten, p. 99ff.).

handeln, wurden allerdings erst 1563 gedruckt, doch fällt ihre Abfassungszeit bedeutend früher; im Entwurfe waren sie jedenfalls gleichzeitig mit den vier 1529 veröffentlichten Teilen fertig,[1]) wenn Trissino auch erst später die letzte Hand daran legte. Nach Morsolin waren sie Mitte des Jahres 1550 vollendet.[2]) Es kann also Trissino's Poetik mit Fug und Recht als die erste betrachtet werden, welche über die Einheiten handelt.[3])

Wie Morsolin in seiner vortrefflichen und gründlichen Monographie dieses ersten italienischen Tragikers[4]) nachweist, stand Trissino in Verbindung mit Madius, welcher ihm über einige dunkle Stellen der von ihm benutzten Aristotelischen Poetik Aufklärung gab.[5])

Bezüglich der *Einheiten der Handlung und der Zeit* hält sich Trissino ziemlich genau an Aristoteles. Die Handlung

---

[1]) In der Vorrede zu den 1563 veröffentlichten *Divisioni V und VI* (Opp. II. 37) sagt Trissino selbst: „*Ritenni appo me la Quinta e la Sesta Divisione, le quali trattano delle invenzione della Poesia . . . Et a queste due ultime Divisioni non posi l'estrema mano, per essere io in quel tempo nella mia Italia liberata dai Goti grandemente occupato. Ora poiche, con l'aiuto dell' Omnipotente Dio, sono espedito di quel poema . . . ha voluto ancora porre l'estrema mano alle predette due ultime Divisioni della mia Poetica.*" — Cf. Ciampolini, *La prima tragedia regolare* etc., p. 610, Anm. 2. — Die 9 ersten Bücher des Epos „*Italia liberata*" erschienen 1547. (Morsolin. l. c., p. 280.) — Vgl. über dieses Epos Borinski, *Das Epos der Renaiss.*, *in*: *Geiger, Vierteljahrsschrift* I. 204.

[2]) l. c., p. 338.

[3]) Die im Jahre 1536 veröffentlichte *Poetik* Daniello's enthält nichts über die Einheiten. Sie ist, wie Breitinger. l. c., p. 7 richtig bemerkt, nur *«un commentaire du Canzoniere de Petrarca»*. — Ferner erschien 1539 eine *Poetik* von Claudio Tolommei, betitelt: *Versi e Regole della Poesia Nuova*. Das Werk war mir nicht zugänglich, scheint aber nach Tiraboschi (l. c. IV, 218) nur eine Verslehre zu sein. — Die *Institutioni al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare* von Equicola, 1541, enthalten nichts über unsere Regeln; Tragödie und Komödie werden nur nebenbei erwähnt. — Das 1549 in Piacenza gedruckte *Fragment einer Poetik in Versen*, welche von Tiraboschi dem Grafen Costanzo Lando zugeschrieben wird, war mir nicht zugänglich.

[4]) Vgl. Ciampolini, l. c., p. 594.

[5]) Morsolin. l. c., p. 337.

soll sein *una e compiuta e grande*,[1]) dasselbe was auch Aristoteles verlangt, allerdings mit etwas anderen Worten.

Über die *Zeiteinheit* sagt Trissino folgendes: „Auch in der Länge sind sie (sc. Tragödie und Epos) verschieden, da die Tragödie in einem Tage, d. i. in einem Sonnenumlaufe oder etwas mehr endigt, während das Epos keine bestimmte Zeit hat, wie es im Anfange auch bei der Tragödie und Komödie zu sein pflegte, und wie es noch heutzutage bei unwissenden Dichtern vorkommt.“ [2])

Trissino schliesst sich also zunächst eng an Aristoteles an und nimmt wie Otto sagt: „nicht den geringsten Anlauf, die Zweideutigkeiten, die doch der griechische Text enthält, aufzuklären“.[3]) Das soll heissen, Trissino sagt uns nicht, ob er unter „Sonnenumlauf“ den natürlichen oder den künstlichen Tag meint. Unseres Erachtens lag aber für ihn zu einer solchen Unterscheidung kaum ein Grund vor, da er es sich ja nicht zur Aufgabe machte, den Text des Aristoteles zu erklären. Und dann mag es überhaupt zweifelhaft erscheinen, ob Trissino bei Abfassung dieser Stelle die von Robortellus erfundene sophistische Unterscheidung schon kannte.

Erst in dem Zusatze geht er über Aristoteles hinaus, und sagt uns, dass es zu seiner Zeit noch ungelehrte Dichter gebe, welche die Zeitgrenzen der dramatischen Dichtung nicht beachteten. Diese Bemerkung ist von Interesse. Denn sie zeigt, dass Trissino die Zeitbeschränkung für eine Grundregel der Tragödie hielt, indem er alle jene, welche sie nicht befolgten, für minderwertige Dichter erklärte.

Diese von Trissino *indotti* genannten Dichter waren aber durchaus nicht alle so ungelehrt, wie er sie hinzustellen beliebte. Gar manche unter ihnen kannten die Poetik des Aristoteles und die dramatischen Regeln der Alten, vernachlässigten sie aber als nicht mehr zeitgemäss. Hiefür bietet uns Agostino Ricchi ein interessantes Beispiel in

---

[1]) *Poetica*, p. 97.
[2]) *Poetica*, p. 95 (Otto. l. c., p. CIX und Breitinger. l. c., p. 52).
[3]) l. c., p. XXX.

dem Prologe zu seinen *Tre Tiranni*.[1]) In der Vorrede schon zeigt sich unser Autor mit der griechischen und lateinischen Komödie vertraut und erwähnt auch die Poetik des Aristoteles.[2])

In dem Prologe findet sich folgende bemerkenswerte Stelle: „Dem Verfasser hat es gefallen, sich in etwas von der Weise und dem Gebrauche der Alten zu entfernen, welche in der Komödie immer eine Handlung darstellen, die in einem Zeitabschnitte, oder in einem einzigen Tage vor sich gehen kann. Der Verfasser will nun, dass die gegenwärtige Scene (sc. aufgeführte Handlung) (so wie die Handlung es verlangt) mehrere Tage und Nächte, sogar ein ganzes Jahr umfasse. Und obwohl er offen sagen könnte, dass es ihm so gefallen hat, so hat er doch einige Gründe dafür anzuführen: da man jetzt in der Gegenwart lebt, und nicht in längst vergangener Zeit, und da die Gebräuche jetzt andere sind, so scheint es billig, dass mit diesen (sc. den Gebräuchen) auch die Poesie, wie Prosa, die Verse, der Stil und auch die Art des Vortragens je nach den Zeiten sich ändern und erneuern.“[3])

Wenn also Ricchi die Regeln von den Einheiten wirklich nicht beobachtet hat, so ist gewiss nicht Unkenntnis derselben an dieser Nichtbeachtung Schuld. Wir haben im Gegenteil hier eine bewusste und beabsichtigte Demonstration gegen die Regel von der Zeiteinheit vor uns. Verardus hat in dem Prologe zu seiner *Historia Betica* die Berechtigung der Regeln anerkannt, ihre Anwendung aber in dem speziellen Falle nicht für passend gehalten. Ricchi dagegen verwirft

[1]) Bilancini, *Giraldi* etc., p. 42, Anm. erwähnt Ricchi (Ricci): „*Prima del Giraldi Agostino Ricci fin dal 1529 nel prologo della trayedia in prosa „I tre tiranni“ rappresentata per la festa dell' incoronazione di Carlo V in Bologna, diceva per bocca di Mercurio che i drammi moderni devono seguire altre regole, attesa la differenza dei costumi, e che quindi egli repudiava le scolastiche unità di tempo e di luogo.*“ — Das allegorische Stück ist in der uns vorliegenden Ausgabe, Venedig 1533, nicht *Trayedia*, wie Bilancini sagt, sondern *Comedia* betitelt. Die 3 Tyrannen sind die Liebe, das Glück und das Geld. — Cf. Gaspary, *Gesch. der ital. Lit.* II, 602.

[2]) *I tre Tiranni*, Vorrede, p. 4.

[3]) ibd. Prolog, p. 8 (Anhang, p. 163).

die Regeln des antiken Dramas, vor allem die Zeiteinheit ganz und gar, weil sie ihm für die veränderten Zeitverhältnisse nicht mehr zu passen scheinen.

Diese Warnung vor den Regeln, denn so kann man die Äusserung Ricchi's wohl nennen, erfolgte zu einer Zeit, als sich die Theorie mit ihnen noch nicht beschäftigte. Gerade die deutliche Absage an die Regel von der *Zeiteinheit* ist ein neuer Beweis dafür, dass diese Einheit nicht etwa erst durch die Kommentatoren zum Gesetze erhoben wurde, sondern dass sie schon als solches galt von dem Augenblicke an, als man anfing sich mit der dramatischen Dichtung nach dem Muster der Alten zu befassen.

Eine Notiz des Herausgebers der Komödie Ricchi's, Vellutello, besagt, dass die Komödie vor dem Papste Clemens VII. und dem Kaiser Karl V. am Jahrestage der Krönung des letzteren in Bologna aufgeführt worden sei und grossen Beifall gefunden habe.[1])

Wenn wir dieser Äusserung Glauben schenken dürfen, so ersehen wir daraus, dass auch das vornehmste Publikum um diese Zeit noch keineswegs nur an regelmässigen, nach antiken Mustern gebildeten Stücken Gefallen fand. Hätte sich also ein Dichter gefunden, der wie später Lope de Vega in Spanien und Shakspere in England, unbeirrt durch die Regeln, seinem Genie freie Bahn gelassen hätte, noch wäre es Zeit gewesen, ein nationales Drama, wie in jenen Ländern zu schaffen und die Regeln von den Einheiten wären wohl kaum zu der unumschränkten und verderblichen Herrschaft gelangt, die sie mehr als zwei Jahrhunderte lang über die dramatische Litteratur fast ganz Europas ausübten.

Aber Ricchi's Protest verhallte ungehört; er blieb ohne Einfluss, wie fast 100 Jahre später ähnliche schwächliche

---

[1]) *I tre tiranni*. Vorrede, p. 3: „*Fu la presente Comedia (benche da giouane et in pochissimo spatio di tempo) composta, per appresentarsi (sic!) in Bologna dauanti a la S. di N. S. Clemente VII et a Carlo Quinto, sempre Augusto, nel giorno de la Commemoratione de la Corona di sua Maesta. Que fu recitata, et (sicondo il giudicio de la maggior parte) giudicata tale, che non si ha da ascondere da le mani de gli homini.*“

Versuche in Frankreich. Wenn auch einige der folgenden Kunsttheoretiker grössere Freiheit in der Behandlung der Zeiteinheit empfahlen, so fiel es doch keinem mehr ein, die Gültigkeit dieses Gesetzes für seine Zeit zu bestreiten. Jeder suchte sich mit ihm abzufinden und nur bezüglich der weiteren oder engeren Deutung des Aristotelischen Wortlautes traten noch Meinungsverschiedenheiten zu Tage.

Besonders gegen die Mitte des Jahrhunderts griff eine ziemlich freie Auffassung Platz, vielleicht unter dem Eindrucke des Zwanges, der in einigen regelmässigen Tragödien, wie in Giraldi's *Orbecche* und Speroni's *Canace*, der Handlung angethan worden war, um sie in den engen Zeitgrenzen zur Darstellung zu bringen.

Den ersten Fall einer derartigen freien Auffassung der Zeiteinheit haben wir vor uns in dem im Jahre *1543* erschienenen „*Giudicio sopra la Tragedia di Canace e Maccareo.*“[1]) Der anonyme Verfasser, in dem Speroni selbst den Bartolomeo Cavalcanti vermutete, äussert sich über die Regeln des Aristoteles und speziell über die Zeiteinheit folgendermassen: „Aristoteles verbietet dem Dichter nicht, von den Gesetzen der Kunst etwas abzuweichen, um einen erhabeneren Zweck zu erreichen, wie er auch erlaubt, dass die Handlung, wenn sie sich nicht in einem Tage vollziehen kann, sich bis zu zweien ausdehnt. So machte es Terenz in seinem Heautontimorumenos und vielleicht auch Plautus in den Captivi, wenngleich sie Komiker und nicht Tragiker waren und ihr Stoff nicht solche Schwierigkeiten in sich trug, wie der tragische. Doch ist davor zu warnen, dass diese von Aristoteles gelassene Freiheit auf weniger einsichtsvolle Dichter nicht jene Wirkung ausübe, welche die von den Ärzten gestatteten Freiheiten auf lüsterne und wenig enthaltsame Kranke ausüben, die, wenn sie vom Arzte ein wenig Freiheit erhalten haben, dieselbe so ausnützen, dass sie entweder kränker werden oder sterben.“ [2])

Der unbekannte Verfasser interpretiert den Aristoteles

[1]) Im Jahre 1542 sollte Speroni's *Canace* aufgeführt werden, vgl. unten, p. 123.

[2]) Speroni, Opp. IV. p. 109 (Anhang, p. 164).

sehr frei, geht aber dabei von der ganz richtigen Erkenntnis aus, dass die Vorschriften des griechischen Philosophen nicht so kategorisch seien, um nicht eine kleine Abweichung davon zu gestatten.

Schon vor 1543 hatte der ausgezeichnete und berühmte Akademiker [1]) Giraldi Cinthio in dem Prologe zu seiner erst später gedruckten *Altile*,[2]) ohne allerdings die Zeiteinheit zu berühren, in ähnlicher Weise ausgeführt, dass die Gesetze der Tragödie nicht so streng seien, dass sie nicht überschritten werden dürften, um den Zeitverhältnissen, den Zuschauern und dem Stoffe Rechnung zu tragen. Die alten Dichter würden gewiss, wenn sie wieder aufständen, sich auch der neueren Zeit anpassen. Zum Beweise dafür, dass die Kunstgesetze sich verändern, führt Giraldi die Griechen selbst an, die von ihren ersten Gewohnheiten abgegangen seien und die Römer, welche zwar die Griechen nachgeahmt, sich aber doch ihrer Zeit angepasst hätten.[3]) Ähnlich hatte er im Epiloge zur *Didone* (1543) seine Abweichungen von den Vorschriften des Aristoteles verteidigt.[4]) Gerade in den zwei erwähnten Stücken hatte er aber auch versucht, seine freieren Ansichten von der Zeiteinheit praktisch durchzuführen. [5])

Im Jahre 1543 ergriff er nochmals das Wort zur Verteidigung seiner Auffassung und legte seine poetischen Theorien nieder in dem *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*,[6]) der allerdings erst 1554 im Drucke erschien. Otto

[1]) Lombardi, *La Trag. Ital. nel Cinquecento*, in: *Propugn.* 1885, XVIII, 212. — Über Giraldi vgl. besonders: Gaspary, l. c., II, 548f.; 555ff.; Bilancini, *Giraldi* etc. (Siehe unten, p. 110, Anm. 1).

[2]) Die *Altile* wird neben der *Cleopatra* und *Didone* schon im Prologe der *Orbecche* (1541) erwähnt. (Cf. Gaspary, l. c., II, 558; näheres siehe unten, p. 110).

[3]) *Altile, Prol.*, in: *Tragedie*, I, 7f. (Anhang, p. 164f.).

[4]) *Tragedie*, I, 155 (Anhang, p. 165f.).

[5]) Siehe unten, p. 114ff.

[6]) Datiert vom 20. April 1543. — Neudruck in der *Biblioteca rara*, ed. *Daelli*, vol. LII, Parte sec. Diese Ausgabe ist vermehrt durch eine ziemlich grosse Zahl von Zusätzen und Bemerkungen, die Giraldi in späteren Jahren zur ersten Ausgabe machte. Diese Zusätze sind jedoch für unseren Zweck nur von untergeordneter Bedeutung. — Cf. Gaspary, II, 693.

erwähnt dieses Werk nicht, obwohl es zur Kennzeichnung der Bestrebungen um die Mitte des 16. Jahrhunderts und des Gegensatzes zwischen den Kommentatoren und den Kunsttheoretikern und Dichtern von grösster Wichtigkeit ist. Breitinger[1]) citiert es wohl, sagt aber, gestützt auf die Autorität Fornaciari's, dass es nichts über die Einheiten enthalte.

Dem ist nicht so. Giraldi sucht in den *Discorsi* seine freie Behandlung der Zeiteinheit in der *Altile* und der *Didone* zu begründen und zu rechtfertigen. Allerdings liegt gerade deswegen der Verdacht nahe, dass er sich seine Theorie nach Bedarf zurechtgeschnitten hat, ohne damit seiner vollsten Überzeugung Ausdruck zu geben.[2])

Als einer der fruchtbarsten Dramatiker des 16. Jahrhunderts wusste Giraldi aus Erfahrung, wie schwer es für den Dichter manchmal war, die Regel von der Zeiteinheit zu beobachten. Daher nahm er selbst die Poetik des Aristoteles zur Hand und legte sie sich, von der oben erwähnten Ansicht, dass diese Vorschriften nicht absolut bindend seien, ausgehend, in seiner Weise zurecht. Dabei kam er zu demselben Ergebnisse, wie der Kritiker der *Canace*: „Die Handlung der Tragödie und der Komödie nimmt den Zeitraum eines Tages oder etwas mehr in Anspruch;[3]) in der Komödie haben wir ein Beispiel hiefür in Terenz' Heautontimorumenos, in der Tragödie besitzen wir unter den heute noch gelesenen Stücken keines mehr, weder von den Griechen noch von den Römern, welches ausdrücklich und offenkundig die Zeit eines Tages überschreitet, wenn nicht vielleicht[4]) die Heracleis des Euripides als Beispiel dafür gelten kann; denn wenn man den

[1]) l. c., p. 53.

[2]) Vgl. oben, p. 55.

[3]) *Bibl. rara*, Parte II, 10 ist eingefügt: „Und wenn die Handlung in diesem Zeitraum nicht zu Ende ginge, so würde sie lästig sein . . . Die Tragödie und die Komödie haben die bestimmte Zeit eines Tages, oder etwas mehr, und diese Überschreitung geht in den nächsten Tag hinüber."

[4]) In dem Neudruck der *Bibl. rara*, Parte II, p. 11 ist hier als Beispiel der *Amphitruo* des Plautus eingefügt, weil dort in 2 Nächten geschieht, was in einer nicht rechtzeitig vollendet werden konnte.

Gang ihrer Handlung betrachtet, so ist es augenscheinlich, (wenn ich mich nicht irre), dass sie sehr schwer vollständig in einem Tage vor sich gehen kann; denn ausser der weiten Entfernung der Örtlichkeiten nehmen die Zusammenziehung der Bewaffneten, die Aufstellung der Heere, schliesslich der Kampf und die Niederlage des Eurystheus mit dessen Gefangennahme, eine lange Zeit in Anspruch. Ebenso ist es, richtig betrachtet, aus denselben Gründen, in den Phönizierinnen und auch in der Hekuba; denn da Hekuba eine ihrer Frauen vom Chersonnes nach Thracien an Polinestor zu schicken hat und Polinestor sich von seinem Hofe nach dem Chersonnes begeben muss, wohin auch das griechische Heer zu kommen hat, so scheint es mir, dass die Handlung mehr als einen Tag beanspruche. Doch was gelehrtere Männer davon auch denken mögen (und ich will deswegen mit niemand in Streit geraten), sicher ist, dass Aristoteles, welcher das Beispiel der besten Dichter vor Augen gehabt haben muss, die jetzt durch die Ungunst der Zeiten nicht mehr gelesen werden, der dramatischen Dichtung mehr Zeit als einen Tag gegeben hat. Und mit seiner Autorität gaben wir der Antile (sic!) und der Didone eine Handlung, die fast an zwei Tage reicht." [1])

Giraldi verfährt mit dem Texte des Aristoteles nicht anders als die Kommentatoren, das Resultat aber ist das entgegengesetzte. Die Kommentatoren deuteln an dem Ausdrucke *μίαν περίοδον ἡλίου* und mit Hilfe einiger Beispiele beweisen sie, dass Aristoteles nur den künstlichen Tag gemeint haben könne. Giraldi befasst sich mit der Auslegung des gleichen Textes, nur legt er das Hauptgewicht auf den Zusatz *ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν* und fasst die Stelle so auf, dass ein Sonnenumlauf gleichsam das Minimum der Zeitdauer darstelle, dass aber die Überschreitung besser und die Regel sei. Allerdings machen ihm die Beispiele einige Mühe, wie wir gesehen haben, aber kurz entschlossen erklärt er, dass diese eben im Laufe der Zeiten verloren gegangen seien.

Jedenfalls kann Giraldi ebenso gut, wenn nicht besser als die Kommentatoren, die Autorität des Aristoteles für

[1]) *Discorsi* etc., p. 205 f. (Anhang, p. 166 f.).

sich in Anspruch nehmen. Diese deuten in seine Worte einen Sinn hinein, der im Wortlaute nicht begründet ist und Aristoteles sicher fern gelegen hat. Giraldi aber kann sich wirklich auf den Buchstaben der Poetik stützen, wenn er auch die bezügliche Stelle zu weit ausbeutet.

Auch die *Ortsbeschränkung* deutet Giraldi wenigstens an. Unter den Gründen, die er für die längere Zeitdauer der *Heracleis* anführt, ist der erste die weite Entfernung der Örtlichkeiten von einander, *la lontananza dei luochi*,[1]) die es unwahrscheinlich mache, dass die Handlung in einem Tage vor sich gehe. Eine weitere, bestimmtere Äusserung über die *Ortseinheit*, bzw. *Ortsbeschränkung* findet sich in den *Discorsi* nicht. Dass aber Giraldi die *Ortseinheit* für wünschenswert hielt, zeigt einerseits die in seinen Tragödien eingehaltene Praxis, indem diese Einheit nur einmal verletzt ist.[2]) andererseits geht dies aus dem schon erwähnten Epiloge der *Didone* hervor. Dort sucht Giraldi die Vorwürfe und Angriffe Cavalcanti's zu entkräften. Dieser hatte ihm vorgehalten, es sei durchaus unwahrscheinlich, dass die Könige ihre geheimsten Pläne auf offener Strasse besprächen. Darauf antwortet Giraldi, dass in einem solchen Falle die Scene, auch wenn sie eine Stadt vorstelle, nicht anders zu betrachten sei, als die geheimsten Gemächer der Fürsten. Denn *die Darstellung verlange es so.* Damit sagt Giraldi ausdrücklich, dass ein Scenenwechsel nicht stattfinden dürfe, und man sich daher auf derselben Scene Dinge als geschehen denken müsse, die eigentlich an einem anderen Orte vor sich gehen sollten, *perche cosi ricerca la rappresentazione.*[3]) Wir sehen daraus, dass Giraldi die Ortseinheit nicht an sich für notwendig hält, denn sonst hätte er sie gewiss auch in seinen *Discorsi* erwähnt; sie ist ihm nur ein Mittel zur Erleichterung der Darstellung.

Da die *Discorsi* nach der Absicht des Verfassers eine Anleitung zur Dichtkunst sein sollten, so erteilte er auch dem

---

[1]) Siehe oben. p. 65.

[2]) In der *Arrenopia*. Siehe unten. p. 119.

[3]) *Didone*. Epil.. Trag. I, 152. (Anhang, p. 165f.). — Vgl. damit die Ausführungen Manzoni's in der *Prefazione zu Carmagnola*, in Opp. I. XXXI.

Dichter zweckdienliche Winke und Ratschläge. Um alle Unzukömmlichkeiten zu vermeiden, möge der Dichter eine Handlung wählen, welche leicht in einem Tage oder etwas mehr zu Ende geführt werden könne: denn dieser Zeitraum werde durch die 3—4 Stunden der Aufführung repräsentiert.[1])

Giraldi kommt, wie wir sehen, ebenso wenig wie der unbekannte Verfasser des oben erwähnten *Giudizio* über die Zeiteinheit hinaus. Dass sie Gesetz sei, erkennen beide an. Und um vor allzu freier Ausnützung ihrer Ratschläge zu warnen, lenken sie wieder ein und empfehlen dem Dichter, möglichst im Rahmen eines Tages zu bleiben.

Giraldi selbst hat, wie schon erwähnt,[2]) in einigen seiner ersten Stücke die Zeit der Handlung auf zwei Tage ausgedehnt, dann ist er aber wieder zur alten Praxis zurückgekehrt —, ein Beweis, dass es ihm mit der Annahme der zweitägigen Dauer doch nicht so ganz ernst war, und dass hauptsächlich das Bestreben, seine Stücke mit den Vorschriften des Aristoteles in Einklang zu bringen, ihn zu den in den *Discorsi* entwickelten Ansichten gebracht hatte.[3])

Auch Mutio huldigt in seiner 1551 erschienenen Poetik in Versen ähnlichen Anschauungen. Doch ist er weit entfernt, irgend ein Gesetz aufstellen zu wollen, oder diejenigen zu tadeln, die anderer Ansicht sind als er; er sagt uns nur, welche Art von dramatischer Dichtung ihm am besten gefalle und sich auch den Beifall der Zuschauer errungen habe.

---

[1]) *Discorsi*, p. 213 (Anhang. p. 167).

[2]) Siehe oben, p. 65 und unten, p. 114f.

[3]) Canello, l. c., p. 231: „*Tutto preoccupato dalle sue opere drammatiche, egli cerca di conciliare la teoria aristotelica colla pratica propria.*“ Vgl. auch Bilancini, l. c., p. 42: „*Ammette il Giraldi naturalmente le regole aristoteliche e secondo la poetica d'Aristotile definisce e distingue le varie parti della tragedia: ma non senza fare però qualche strappo a quelle regole, o meglio all' idee del tempo sulla poetica. Così egli contrariamente alla famosa unità di tempo che prescrive un volger di sole, egli sull' essempio dell' Ercole, dell' Ecuba, della Fenicie di Euripide crede che si possa fare in modo che „l'azione tocchi alquanto di due giorni“. Questo in teoria, ma in pratica poi lo strappo sarà anche maggiore, nè andrà salva l'unità di luogo che teoricamente almeno è rispettato.*“

Dies ist aber nicht etwa eine Tragödie oder eine Komödie, deren Handlung nur wenige Stunden umfasst, sondern eine zweiteilige Komödie, die zu je 5 Akten, an zwei aufeinanderfolgenden Abenden aufgeführt wird. Die ganze Handlung beansprucht die Zeit von zwei Tagen, so dass also in jeder einzelnen Aufführung im Grunde die Zeiteinheit gewahrt bleibt. Auch die Einheit der Handlung ist beobachtet, denn *una sola favola*, eine einzige Handlung, füllt die zwei Abende aus.[1])

Nun entspricht eine derartige zweiteilige Komödie, deren Handlung zwei Tage umfasst, durchaus nicht den Gesetzen, welche die Kommentatoren aus Aristoteles herausgelesen haben. Wenn trotzdem selbst gelehrte Dichter, wie Ariost. — denn von einer seiner letzten Komödien ist die Rede, — sich solche Abweichungen von den anerkannten Gesetzen erlaubten, so beweist uns dies, wie schwer sie die Fesseln empfanden, und wie sie dieselben auf eine plausible Weise zu lockern suchten, ohne jedoch den Mut und die Kraft zu haben, sie kurzweg abzustreifen.

Von Giovan Battista Gelli[2]) liegt uns aus dem Jahre 1551 eine Äusserung in seinem *Ragionamento intorno alla lingua* vor, worin er seiner Genugthuung darüber Ausdruck gibt, dass jetzt nicht mehr wie früher das ganze Leben eines Mannes oder Handlungen von 25- oder 30jähriger Dauer in 2 oder 3 Stunden dargestellt würden.[3]) In diesen 2 oder 3 Stunden der Aufführung dürfen nur, wie er schon einige Jahre vorher, in der Vorrede zu der 1543 erschienenen Komödie „*La Sporta*“ [4]) bemerkt hat, die Ereignisse eines Tages zur Darstellung kommen.[5]) Von einer Überschreitung dieses Zeitraumes hören wir bei Gelli nichts.

---

[1]) *Poetica*, fol. 73a (Anhang, p. 167f.).

[2]) Vgl. über Gelli die Notizen in der Ausgabe seiner Werke, Florenz. 1855. — Ferner Gaspary, l. c., p. 600; Morandi, *Le Unità Drammatiche*, p. 169. Anm. 1.

[3]) *Ragionamento* etc., p. 311 (Anhang, p. 168).

[4]) Nach Gaspary, l. c., p. 600 erschien die *Sporta* 1548. In den beiden mir vorliegenden Ausgaben der Werke Gelli's (Milano, 1804, vol. III, p. VII und Firenze, 1855, p. XI) ist jedoch 1543 als Druckjahr angegeben. Riccoboni, *Th. it.* I, 149 setzt sie in das Jahr 1550.

[5]) *La Sporta*, Widm., p. 323 (Anhang, p. 168). — Über die

Im Jahre *1554* erschienen ausser den schon besprochenen *Discorsi* Giraldi's noch zwei Werke, die sich mit poetischen Theorien befassen, die *Dialogi della Inventione Poetica* von Alessandro Lionardi, und die *Romanzi* von Giouan Battista Pigna.

In den ersteren findet sich hinsichtlich der Zeiteinheit nur die kurze Bemerkung, dass die Tragödie und die Komödie auch in der Zeitdauer einander ähnlich seien, da beide eine Handlung von der *Dauer eines einzigen Tages umfassen.*[1]) Lionardi hält sich also wie Trissino an den Text des Aristoteles, ohne eine Beschränkung oder Erweiterung der dort festgelegten Zeitdauer zu versuchen.

Pigna's Ansichten dagegen ähneln den Anschauungen Giraldi's,[2]) wenn er auch nicht ganz so weit geht. Er gesteht der dramatischen Handlung eine Dauer von *einem, höchstens einem und einem halben Tage* zu.[3]) Gründe für seine Annahme führt er nicht an; er spricht vielmehr wie von einer allgemein anerkannten Thatsache.

Dass die Dichter sich mit der Regel von der Zeiteinheit in der von den Kunsttheoretikern um die Mitte des 16. Jahrhunderts vertretenen Form ganz gut abfanden, zeigen die sich immer mehrenden regelmässigen Tragödien. Die Dichter empfanden in dieser Form das Drückende der Fessel weniger; die Zeiteinheit wurde nicht mehr als Hemmnis, sondern als Prüfstein für das Genie betrachtet und Pigna sah in der Zeitbeschränkung sogar einen Vorzug der Tragödie vor dem Epos.

Aus Pigna's Bemerkung über die verschiedenen Scenerien schliesst Otto, dass er dabei an Scenenwechsel auf der

---

Sporta, deren eigentlicher Verfasser Macchiavelli sein soll, vgl. Gaspary, l. c. II. 600.

[1]) Dialogi, p. 65 (Anhang, p. 168).

[2]) Pigna beschuldigte Giraldi des Plagiats an seinen *Romanzi*. Vgl. darüber Varchi. *L'Ercolano*, p. 393 f.; Barotti, *Mem. istor.* I, 394 f., II, 181; Gaspary, l. c. II, 548 f.; Canello, l. c., p. 306. — Drei Briefe, welche die Priorität der *Discorsi* Giraldi's beweisen, sind abgedruckt in der Ausgabe der *Discorsi*, *Bibl. rar.* LII. Parte II, 153 ff.

[3]) *Romanzi*, p. 37 (Otto, l. c., CVIIIf.).

Bühne gedacht habe.[1]) Dies ist unseres Erachtens durchaus nicht notwendig, und auch nicht wahrscheinlich.

Pigna erwähnt allerdings auf p. 110 seiner *Romanzi* drei Arten von Scenen, die königliche (*reale*), die volkstümliche (*popolaresca*) und die Naturscene (*selvaggia*).[2]) Er sagt aber nirgends, dass diese drei Scenen in einem Stücke vereint seien. Unter den uns bekannten Tragödien befindet sich keine einzige, deren Handlung eine Vereinigung dieser drei Scenen erfordern würde. Und selbst wenn die „königliche" und die „volksmässige" Scene in einem Stücke vorkommen, so braucht man dabei durchaus nicht notwendigerweise an Scenenwechsel zu denken. Der Hauptplatz vor dem Königspalaste entspricht der *scena reale*, auf der allein die hochgestellten Personen sich bewegen; die dahin führenden Seitengassen stellen die *scena popolaresca* vor, in der das gewöhnliche Volk seinen Platz hat und kleine Episoden sich abspielen.

Unserem Ermessen nach hat Pigna mit dieser Bemerkung nicht einen Scenenwechsel im Auge, sondern die drei Arten dramatischer Dichtung, welche die einzelnen Scenen erfordern. Der Tragödie entspricht die *scena reale*, der Komödie die *scena popolaresca* und der Pastorale die *scena selvaggia*.[3])

Wie Giraldi und Pigna, so huldigt auch Minturno in Bezug auf die Zeiteinheit einer freien Auffassung. Seine *Poetik* erschien zuerst im Jahre *1559*[4]) *in lateinischer, und 1563*

---

[1]) l. c., p. XXVIII. — Über Pigna vgl. besonders: Barotti, *Mem. istor.* II. 177ff.

[2]) *Romanzi*, p. 110 (Otto. l. c., p. CIX).

[3]) Cf. Giraldi, *Discorso sulle Comedie* etc., in: *Bibl. rara*, LII, Parte II, 109: „*Dee nondimeno procurar il poeta di fare che si scopra ... scena degna della rappresentazione della favola, sia ella comica o tragica. A quella conviene la popolaresca, a questa la magnifica e reale.* — Vgl. auch Ribbeck. *Gesch. d. röm. Dicht.* I, 55, und *Die röm. Trag.*, p. 653f., wo er von der *scaena tragica, scaena comica* und *scaena satyrica* spricht. — Vgl. noch Flechsig. *Die Dekorat. der mod. Bühne* etc., p. 76; er erwähnt, dass in Serlio's *Architettura* drei Scenenentwürfe (je einer für die Komödie, die Tragödie und das Satyrdrama) abgebildet seien.

[4]) Die 1553 in der Akademie von Florenz gelesenen *Lezioni della*

in italienischer Sprache. Uns liegt die italienische Ausgabe vor.

„Wer die Werke der besten alten Autoren prüfen will, wird finden, dass die zur Darstellung kommende Handlung sich in einem Tage vollzieht oder den Zeitraum von 2 Tagen nicht überschreitet. Die epische Handlung ist länger und umfangreicher, umfasst aber nicht mehr als ein Jahr.“ [1])

Wie Giraldi beruft sich auch Minturno auf das Beispiel der besten griechischen Dichter, welche nach seiner Ansicht die Handlung bis zu zwei Tagen ausgedehnt haben.

Dagegen möchte Minturno die Dauer der epischen Handlung auf ein Jahr beschränken. Aristoteles und seine Erklärer und ebenso die Vorgänger Minturno's haben an der unbeschränkten Dauer der epischen Handlung, infolge ihres erzählenden Charakters, festgehalten. Doch hatte schon Madius Neigung gezeigt, die Unbegrenztheit des Epos nicht im allerweitesten Sinne zu fassen. Ihm schien die Forderung einer in sich abgeschlossenen Handlung und einer unbeschränkten Dauer dieser Handlung nicht recht zusammen zu passen.[2])

Minturno aber war es vorbehalten, der Handlung des Epos eine Zeitgrenze zu ziehen, über die sie, nach seiner Ansicht ebensowenig hinausgehen durfte, wie die Tragödie über den Zeitraum von zwei Tagen.

D'Aubignac hat später in Frankreich die gleiche Forderung aufgestellt.[3])

Auch einen Hinweis auf die *Ortseinheit* finden wir bei Minturno. „Das Epos erzählt, sagt er, viele Dinge, die sich zu gleicher Zeit und auch an verschiedenen Orten zugetragen haben . . . . . ., dies kann aber weder die Tragödie noch die Komödie thun, ohne den Zuschauern langweilig zu werden,

---

Poesia des Benedetto Varchi (gedr. 1590) enthalten über die Einheiten der Zeit oder des Ortes nichts.

[1]) *Poetica*, p. 71 (Anhang, p. 169).

[2]) Siehe oben, p. 38.

[3]) Siehe oben, p. 38.

welche nicht gerne erzählen hören, was auf dem Theater nicht dargestellt werden kann.“[1])

Daraus geht hervor, dass Minturno einen Ortswechsel auf der Bühne nicht für statthaft hält.

Eine eigenartige Stellung unter den Poetiken nimmt die im Jahre *1561* in Lyon erschienene *Poetik* des Julius Caesar Scaliger ein.[2]) Schon ihre Abfassung in lateinischer Sprache kennzeichnet sie als das Produkt eines Gelehrten, und der Inhalt zeigt uns vollends, dass er sich um die poetischen Erzeugnisse seiner Zeit herzlich wenig gekümmert, überhaupt von den Anforderungen, welche die Wirklichkeit an einen Dichter stellt, keine Ahnung gehabt hat.[3])

Schulmeisterlich in ihrer ganzen Einteilung und im trockensten Lehrtone ausgeführt, dabei aber doch noch das lesbarste seiner Werke[4]), fusst diese Poetik mehr auf Seneca, den er den berühmtesten Griechen mindestens gleichstellt,[5]) als auf den griechischen Tragikern und auf Aristoteles.

Die Regel von der Zeiteinheit finden wir bei ihm weniger klar ausgedrückt als bei seinen Vorgängern. Das Hauptgewicht legt er auf die *Wahrscheinlichkeit*. „Die Handlung ist so zu führen und anzuordnen, dass sie möglichst der Wahrheit sich nähert . . . Die meisten Menschen, sagt er weiter, hassen die Lüge. Daher missfallen mir jene Kämpfe, oder Belagerungen, welche bei Theben in 2 Stunden zu Ende geführt werden. Auch darf ein verständiger Dichter nicht jemanden in einem Augenblicke von Delphi nach Athen, oder von Athen nach Theben reisen lassen. So wird bei Aeschylus Agamemnon getötet und gleich begraben, und zwar so schnell, dass der Schauspieler kaum Zeit zum Atmen

---

[1]) *Poetica*, l. c., p. 24 (Anhang. p. 168 f.).

[2]) Cf. Otto, l. c., p. XXVIII, wo das Wichtigste über die Ansichten Scaliger's betreffs der Einheiten bereits hervorgehoben ist. Ferner Borinski, l. c., p. 8 ff.

[3]) Mesnardière, l. c., *Disc. prélimin.*: «*La Poëtique de l'Escalle n'est faite que pour les plus doctes*».

[4]) Nisard, *Gladiateurs* I, p. 371; Egger, *L'Hellénisme* I. 340.

[5]) Scaliger, *Poetices libri septem*, lib. VI, cap. 6. (Cf. Otto XXVIII, Anm.).

hat. Auch ist es nicht zu billigen, wenn Herkules den Lichas ins Meer wirft. — Denn das kann ohne Verletzung der Wahrheit nicht dargestellt werden. Es ist also *eine Handlung von möglichst kurzer Dauer* zu wählen, und diese auf möglichst mannigfache und abwechselnde Weise zu Ende zu führen."

Scaliger zeigt nun an einem Beispiele, wie es zu machen sei: da Tote nicht auf die Bühne gebracht werden können, so solle man deren Geister einführen. „So erscheint bei Ovid Ceyx der Halcyone. Will man aus diesem Stoffe eine Tragödie machen, so darf man nicht mit der Abreise des Ceyx anfangen. Denn da *die darzustellende Handlung und die Darstellung selbst* (beides liegt in *scenicum negotium*) *sich in 6 bis 8 Stunden vollziehen*, so ist es nicht wahrscheinlich, dass ein Sturm ausgebrochen, und das Schiff mitten im Meere, wo vom Lande nichts zu sehen ist, gescheitert ist." [1])

Das Wichtigste, die Dauer der Handlung, erwähnt also Scaliger, wie Otto schon hervorgehoben hat, nur ganz nebenher, „ein untrüglicher Beweis wie selbstverständlich die nur 6—8 stündige Handlung dem Scaliger erschien". [2])

Er hält in seinem Gelehrtenstolze an seiner einseitigen Auffassung fest und findet natürlich an den griechischen Vorbildern, die mit der Theorie, wie er sie sich zurechtgelegt hat, nicht harmonieren, manches zu tadeln. Nur Seneca, der Pedant unter den Dichtern, wie Scaliger selbst unter den Kunsttheoretikern, ist nach seinem Geschmacke.

Scaliger ist der erste, der eine Täuschung des Zuschauers als unmoralisch verwirft; [3]) die natürliche Folge davon ist, dass die darzustellende Handlung nicht länger

---

[1]) *Poetices*, lib. III, cap. 97, fol. 145. (Anhang, p. 169).

[2]) Otto, l. c., p. XXIX.

[3]) Cf. Schlegel, A. W., *Über die Kunst* II. 101: „Jene Forderung der buchstäblichen Täuschung auf's äusserste getrieben, würde alle poetische Form unmöglich machen, denn wir wissen wohl, dass die mythologischen und historischen Personen nicht unsere Sprache geredet haben, dass der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt, u. s. w. Welch ein unpoetischer Zuschauer wäre das, der statt mit seiner Teilnahme den Ereignissen zu folgen, wie ein Gefangenwärter die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerspiels die Stunden zuzählte, die sie noch zu handeln und zu leben haben".

dauern darf, als die Darstellung selbst. Doch mag Scaliger selbst eingesehen haben, dass es in den meisten Fällen unmöglich ist, die Handlung auf eine Dauer von 3—4 Stunden zu beschränken. Um aber sein Prinzip aufrecht zu erhalten, dehnt er die Zeit der Aufführung bis auf 8 Stunden aus, ohne Rücksicht darauf, ob eine so lange Dauer den Wünschen des Publikums entspricht oder auch nur ohne grosse Unbequemlichkeiten möglich ist.

Freilich sind Scaligers Ansichten noch ungleich vernünftiger als diejenigen Castelvetro's, der ebenfalls Dauer der Handlung und der Aufführung gleichsetzte und doch am 12 stündigen Tage festhielt.[1])

Der Ausschluss jeglicher Täuschung des Zuschauers bedingt natürlich auch eine *Beschränkung der Örtlichkeiten*. Scaliger verpönt ausdrücklich Ortsveränderungen, welche in dem engen Zeitraume nicht ohne Verletzung der Wahrscheinlichkeit vor sich gehen können. Es folgt aber aus seinen Worten nicht, dass er die *Ortseinheit* im Sinne hat, wie Faguet anzunehmen scheint.[2])

So wenig Scaligers pedantische Poetik den praktischen Anforderungen entspricht, die an den Dramatiker herantreten, so traf sie doch den schulmeisterlichen Ton, der den Zeitgenossen imponierte.[3]) Zudem verstand es Scaliger vortrefflich, sich mit dem Nimbus der Unfehlbarkeit zu umgeben, wozu übrigens auch seine unbestritten grosse Gelehrsamkeit ihr Teil beitrug. Die allgemeine Hochachtung, die ihm als Gelehrten gezollt wurde, hat auch seiner Poetik zu dem Ansehen verholfen, das sie nahezu zwei Jahrhunderte lang in Italien, Spanien,[4]) Frankreich[5]) und Deutschland[6]) genossen hat.

---

[1]) Siehe oben, p. 42 f.

[2]) Faguet. *La Tragédie française*. p. 47: «*Sur l'unité de lieu Scaliger n'est pas formel; mais il me semble qu'on entend néanmoins très clairement ce qu'il en pense*».

[3]) Vgl. Borinski, *Die Poetik* etc., p. 11.

[4]) Zeugnis davon gibt das Urteil Pinciano's. *Philos. antig.* (1596). *Al Lector*: „*Yo digo del Scaligero, que fue un doctissimo varon, y para*

Trotzdem aber drang seine in der Poetik ausgesprochene Ansicht über die Zeiteinheit in Italien nicht durch. Denn die Kunsttheoretiker hielten im Prinzipe immer am natürlichen Tage fest, wenn auch unter dem Einflusse Scaliger's und der genannten Kommentatoren die Zeit nicht mehr über einen Tag hinaus ausgedehnt und als Ideal eine möglichst kurze, mit der Aufführungszeit sich deckende Handlung hingestellt wurde.[1])

Die im Jahre 1564[2]) verfassten *Discorsi dell'Arte Poetica* von Torquato Tasso, in welchen er sein grosses Epos mit den Regeln des Aristoteles in Einklang zu bringen sucht, sind für uns ohne Interesse, da darin die Einheiten nicht berührt werden. Wichtiger sind für uns die aus dem Jahre 1575 datierenden *Lettere poetiche* desselben Autors, weil er darin hinsichtlich *der Einheit der Handlung* Behauptungen aufstellt, welche von den Anschauungen des Aristoteles sehr abweichen. So sagt Tasso in einem Briefe vom 15. Oktober 1575, dass, wenn die *unità di molti* in der Tragödie erlaubt sei, sie es um so mehr im Epos sein müsse: für diese Behauptung fehle zwar die Autorität der Dichter, nicht aber die des Aristoteles; doch gäbe es drei Tragödien von

---

instituyr vn Poeta muy bueno, y sobre todos auẽtajado, mas que en la materia del anima Poetica. q̃ es la fabula, estuuo muy falto".

[5]) Cf. Egger, *L'Hellén.* I, 340f.

[6]) Opitz nennt ihn den „göttlichen Julius Scaliger" (Borinski, l. c., p. 72). — Über Scaliger sind ferner noch zu vergleichen: Graesse, *Lehrb.* etc. III, 678; Hoefer-Didot, *Biogr. gén.*, vol. 43, 448ff.; Ebert, *Entwicklungsgesch.*, p. 150; Nisard, *Gladiateurs* etc. I, 371f.; Borinski, *Poetik.* p. 11ff. und *Epos der Ren.*, in: Geiger's *Vierteljahrsschr.*, p. 192; Morf, in *Z. f. fr. Spr.* 1897, XIX, 47.

[1]) Die in Venedig erschienenen Schriften: Bern. Tasso's *Ragionamento della Poesia* (1562) u. Bern. Parthenius' *De Poetica Imitatione* (1565) handeln nicht von den Einheiten. — Die von *D'Ancona*, (*Il Teat. Mantov.*, p. 410) erwähnten *Dialoghi in materia di rappresentazione scenica* von De Sommi (1565 od. 1566) und der *Ragionamento sopra le cose pertinenti alla Poetica* von Agnolo Segni (1581) waren dem Verfasser nicht zugänglich.

[2]) Klein, *Gesch. des ital. Dram.*, II, 77. Gedruckt sind die *Discorsi* zusammen mit den *Lettere poetiche* — beide werden von Klein, l. c. II, 77 sehr gelobt — im Jahre 1586 (die uns vorliegende Ausgabe).

Euripides, in denen die Einheit der Handlung eine Einheit vieler sei, nämlich die Phönizierinnen, die Supplikanten und die Trojanerinnen.[1])

Diese von Aristoteles und seinen Erklärern (Castelvetro ausgenommen) abweichende Auffassung ist nur auf das Bestreben Tasso's zurückzuführen, sein eigenes Epos von dem ihm gemachten Vorwurfe des Mangels an Einheit zu reinigen. In wiefern er sich dabei auf die Autorität des Aristoteles zu berufen vermag, sagt er uns allerdings nicht.

In dem gleichen Jahre, wie die *Discorsi* Tasso's (1586) erschienen die *Deca Disputata della Poetica* Francesco Patrici's, eines Gegners Tasso's. Das umfangreiche Werk enthält zwar nichts über die Einheiten, ist aber erwähnenswert, weil der Verfasser sich darin direkt gegen die Autorität des Aristoteles wendet. So polemisiert er in lib. III und IV gegen die Auffassung des Aristoteles, dass die Poesie nur Nachahmung sei, u. s. w.

In dem angefügten *Trimerone* (gegen T. Tasso) citiert er einige schon früher in der *Diffesa dell'Ariosto*[2]) gemachte Äusserungen, von denen die Aristoteles betreffende für uns von Interesse ist. Er hatte nämlich dort, wie er uns nochmals mitteilt, gesagt, „dass die poetischen Vorschriften des Aristoteles nicht geeignet und genügend wären, die Wissenschaft der Poetik zu begründen, noch irgend ein Gedicht darnach zu fertigen: auch wären sie nicht nach der von den griechischen und lateinischen Dichtern eingehaltenen Praxis gemacht.“[3])

Patrici bestreitet also hier die Kompetenz des griechischen

---

[1]) *Lett. poetiche*, fol. 64b (Anhang. p. 170). — Über das Verhältnis der Theorien Tasso's zu den Lehren des Aristoteles und über die Gegner Tasso's, besonders Salviati, handelt eingehend Di Niscia in dem schon citierten Artikel: *La Gerusalemme Conquistata e l'Arte Poetica di T. Tasso* (in: Propugn. 1889, XXII, N. S., vol. II, Parte I u. II). Über Tasso's Auffassung der Einheit der Handlung siehe besonders ibd. Parte II, 445ff., woselbst Di Niscia auch die Ähnlichkeit der Ansichten Castelvetro's und Tasso's bezüglich der Einheit der Handlung konstatiert (p. 448).

[2]) Dieses Werk war mir nicht zugänglich.

[3]) *Della Poetica etc., Trimerone*, p. 212 (Anhang, p. 170).

Philosophen als poetischen Gesetzgebers und setzt sich damit in Widerspruch mit den Anschauungen seines Jahrhunderts. Doch ohne Erfolg; Aristoteles' Poetik blieb nach wie vor das unfehlbare Gesetzbuch der dramatischen Dichtkunst, wie sich das aufs deutlichste bei Jason Denores zeigt, der 1588 eine Poetik veröffentlichte.[1])

Im Grunde ist sie nur ein in schulmässige Form gebrachter Kommentar zur Poetik des Aristoteles und handelt in 3 Teilen von der Tragödie, dem Epos und der Komödie.

Über die Zeiteinheit sagt Denores folgendes: „Die Tragödie, welche die Nachahmung einer wunderbaren Handlung durch die Darstellung ist, beginnt in Freude und endigt in Unglück innerhalb des Zeitraumes eines Sonnenumlaufs.“[2]) Er ergänzt diese Definition durch die Erklärung: „Dadurch, dass die Tragödie in Freude beginnt und innerhalb eines Sonnenumlaufs in Unglück endigt, unterscheidet sie sich am meisten vom Epos und von der Komödie: vom Epos, weil dieses die Verwandlung von Unglück in Glück, aber ohne bestimmte Zeit, zum Gegenstande hat, und von der Komödie, weil in dieser der Schicksalswechsel zwar in dem Zeitraum eines Sonnenumlaufs vor sich geht, aber nicht vom Glück zum Unglück, sondern vom Unglück zum Glück.“[3])

Denores kommt demnach nicht über Aristoteles hinaus. Ob er mit dem *giro del Sole* einen künstlichen oder einen natürlichen Tag meint, hören wir nicht. Auch darüber, dass Aristoteles selbst eine kleine Überschreitung des Sonnenumlaufs gestattet, schweigt Denores, obwohl er die An-

---

[1]) Die im Jahre 1587 veröffentlichte *Difesa della Comedia di Dante* von Jacopo Mazzoni, enthält auch eine Abhandlung über die Poetik. Doch wird darin die Zeiteinheit nicht erwähnt, da es sich hauptsächlich um die epische Dichtung handelt. In Bezug auf die Einheit der Handlung weicht Mazzoni von Aristoteles nicht ab. — Die *Ragionamenti* (1583), *Particelle Poetiche* (1587) und die *Poetica sopra Dante*, sämtliche von Jeronimo Zoppio, sowie die *Discorsi* von Agostino Michele (1592) und der *Discorso alla Tragedia* von Niccolò Rossi (1590) waren mir nicht zugänglich.

[2]) *Poetica*, fol. 6a (Anhang, p. 170).

[3]) *Poetica*, fol. 7a (Anhang, p. 170).

sichten Giraldi's, Pigna's und Minturno's gekannt haben muss.

Die *Einheit der Handlung* verteidigt Denores gegen Tasso, indem er betont, dass die Handlung nicht einheitlich sei, wenn sie eine Handlung vieler unter einem Oberhaupte sei.[1]) Wir sehen bei Denores schon deutlich den durch die Poetik Scaliger's bewirkten Rückschlag in der Auffassung der Zeiteinheit. Noch mehr tritt dieser Rückschlag bei Buonamici und Ingegneri hervor.[2])

Die *Discorsi Poetici* des Francesco Buonamici,[3]) welche von diesem in der Akademie zu Florenz gehalten und *1597* gedruckt wurden, sind eine Verteidigung des Aristoteles gegen die Angriffe und Auslegungen Castelvetro's. Besonders nimmt er gegen dessen Vermengung der Dauer der Aufführung und der Zeit der Handlung Stellung.[4])

Auf die *Zeiteinheit* kommt Buonamici verschiedene Male zu sprechen. Am Klarsten äussert er sich darüber auf p. 106 f.: „Zwei oder drei Stunden sind das Bild einer Zeit, eines Tages: je mehr allerdings die Zeit der Darstellung und der dargestellten Handlung einander gleich sind, desto leichter kann man sich dieselbe vorstellen, und doch ist es infolge des leichten Vorstellungsvermögens der Zuschauer, welche der ganzen Handlung beiwohnen müssen, kein gar grosser Widersinn, die Handlung eines Tages in wenige Stunden zusammenzudrängen; wenn sie aber von längerer Dauer wäre, könnte man sich dieses schwer vorstellen. Der Zeitraum eines Tages aber ist genügend für eine vollständige Handlung von gebührender Ausdehnung. Da also der Zeitraum eines Tages für die Einbildungskraft keinerlei Schwierigkeit

[1]) *Poetica*, fol. 11b (Anhang, p. 171). — Denores' *Erklärungen zur Ars Poetica des Horaz* enthalten über die Einheiten nur die Bemerkung, dass Aeschylus seine Tragödien nicht in einem Sonnenumlauf zu Ende geführt habe. (... *nam neque tragœdias suas spatio unius solis terminat: ut præcipit Aristoteles, ut reliqua omittamus.* fol. 68b).

[2]) Diese beiden, sowie der eben besprochene Denores werden weder von Breitinger noch von Otto erwähnt.

[3]) Vgl. darüber Mazzuchelli, l. c. II, p. 2317 f.

[4]) Siehe oben, p. 42, Anm. 6 und *Discorsi*, p. 103 f. (Anhang, p. 171 f.).

bildet und geeignet ist, eine vollständige Handlung von gebührendem Umfange zu umfassen, so hält sich die dramatische Dichtung an eine Handlung von der Dauer eines Tages, und stellt sie in jener Zeit dar, in welcher sie sich mit der Musik und dem sonstigen scenischen Beiwerk entfalten kann. Und dies ist die natürliche Grenze der dramatischen Handlung, nicht jene zufällige, aus der Gewohnheit und den notwendigen Bedürfnissen der Zuschauer entspringende. Übrigens würde auch der Körper die Unbequemlichkeit von 12 Stunden nicht ertragen; ausserdem spricht Aristoteles nicht von einem künstlichen, sondern vom natürlichen Tage, denn was er „Sonnenumlauf" nennt, bedeutet, dass die Sonne an den Punkt zurückkehrt, von wo sie ausgegangen ist, und bezieht sich auf die Handlung, nicht auf die Darstellung." [1])

Buonamici gesteht also der Handlung die Zeit eines natürlichen Tages zu, d. i. 24 Stunden, wie die meisten seiner Vorgänger. Von einer Überschreitung dieser Zeit, wie sie manche Kunsttheoretiker um die Mitte des Jahrhunderts gestatteten, hören wir bei ihm nichts. Im Gegenteil finden wir Anklänge an Scaliger; er deutet an, dass eine Handlung, deren Dauer sich mit der Zeit der Aufführung decke, vorzuziehen sei, da eine solche Handlung dem Zuschauer die geringste Täuschung zumute und auch die meiste Einheit in sich habe.[2]) Doch weiss Buonamici sehr wohl, dass der Zuschauer keinen Anstoss daran nimmt, wenn er sich in den paar Stunden der Aufführung eine längere Zeit vergangen denken muss. Dass diese Zeit gerade ein Tag und nicht mehr sein dürfe, dafür erbringt Buonamici freilich keinen anderen Beweis, als die Autorität des Aristoteles.

Ähnliche Ansichten über die Zeiteinheit äussert Angelo Ingegneri in seinem *Discorso della Poesia Rappresentativa, 1598.*[3])

Ingegneri steht am Ausgange des 16. Jahrhunderts. Statt

---

[1]) *Discorsi*, p. 106. (Anhang. p. 172 f.).

[2]) *Discorsi*, p. 60: „*La più breve* (sc. attione) *è la più determinata, & tale è quella, che è più vna.*"

[3]) Über Ingegneri ist zu vergleichen Klein, l. c. II. p. 229, der sich sehr lobend über die *Discorsi* ausspricht.

wie seine Vorgänger nur auf das Beispiel der Alten zu sehen, betrachtet er vielmehr die dramatische Litteratur seines Jahrhunderts und zieht gleichsam das Facit aus den theoretischen und praktischen Bestrebungen seiner Zeit. Das Ergebnis ist hinsichtlich der Zeiteinheit folgendes: „Die Handlung kann nach den Meistern der Kunst einen natürlichen Tag, d. i. 24 Stunden umfassen; sie würde aber des höchsten Lobes würdig sein, wenn sie sich in der Aufführungszeit selbst, d. i. in 4 oder 5 Stunden abwickeln könnte.“ [1])

Was Buonamici nur angedeutet hat, spricht Ingegneri aus und vermittelt so zwischen den Theorien eines Scaliger und Castelvetro einerseits, eines Giraldi, Pigna und Minturno andererseits. Seine Forderung entspricht der Praxis der meisten und der besten italienischen Tragiker des 16. Jahrhunderts, welche nur in den seltensten Fällen die Handlung ihrer Stücke über 24 Stunden ausdehnten, sondern sie im Gegenteile, oft unnatürlich genug, in einige Stunden zusammen drängten.[2]) Davon, dass Ari-

[1]) *Della Poesia Rappresentativa*, p. 13 (Anhang, p. 173).

[2]) Siehe unten, p. 148. — In Frankreich steht fast ein halbes Jahrhundert später La Mesnardière auf demselben Standpunkte, wie Ingegneri. „Der Dichter muss wissen, dass eine Handlung desto vollkommener ist, je beschränkter sie ist. Wenn er also geschickt genug ist, alle ihre Teile in der gleichen Stundenzahl unterzubringen, welche zu ihrer Darstellung erforderlich ist, wird er Lob verdienen, vorausgesetzt, dass diese Anordnung die einzelnen Teile nicht verwirrt und verdunkelt. Wenn es ihm aber unmöglich ist, bei einer derartigen Zusammendrängung des Stoffes Verwirrung zu vermeiden, so kann er die Grenzen erweitern und die Handlung bis zur Länge eines Tages von 24 Stunden ausdehnen; und ich werde es sogar billigen, dass er etwas mehr Zeit nimmt, wenn er von dieser Freiheit Gebrauch macht, um irgend eine Episode anzubringen, welche es wert ist, mit einer so geringfügigen Übertretung erkauft zu werden, die wir durch die Praxis der Alten, und den Sinn der Worte des Philosophen entschuldigen können“. (*Poët.*, p. 48; siehe Anhang, p. 174). (Vgl. über La Mesnardière: Egger, *L'Hellén.* II. 101f., 109; Arnaud, *Théor. Dram.*, p. 152; Borinski, l. c., 156ff., 208, 215ff., 217). — Die letztere Ansicht wurde allerdings von Ménage und D'Aubignac, den Theoretikern des starren Klassizismus nicht geteilt, ebenso wenig wie später von Dacier, der eine Ausdehnung der Handlung bis zu 14 oder 15 Stunden *inoüy*

stoteles ausdrücklich eine kleine Überschreitung der Dauer eines Tages gestattet, scheint auch Ingegneri nichts zu wissen.

Von grösster Wichtigkeit ist, dass Ingegneri sich auch über *die Ortseinheit* ausspricht. „Der Dichter, sagt er, welcher daran geht, ein dramatisches Werk zu verfassen, muss sich vorerst die Scene vor Augen stellen und im Geiste die Gebäude, die Ansichten, die Strassen etc. für die Handlung, die er nachahmen will, einteilen, und auch die Personen und ihre Handlungen der Scene genau anpassen u. s. w. Wenn manche, sonst vielleicht zu den besten Tragikern unserer Zeit gehörige Dichter es so gemacht hätten, so würden sich in ihren Tragödien nicht die Schwierigkeiten finden, welche man in manchen von ihnen bemerkt; dass z. B. dieselbe Bühne, welche erst noch den Hauptplatz einer Stadt vorstellte, plötzlich zum feindlichen Lager ausserhalb der Mauern wird. Das erinnert mich an eine Tragödie Sofonisba in Oktavreimen, von einem Dichter, an dessen Namen ich mich nicht erinnere, die ich aber gedruckt gesehen habe; deren Scene umfasst nicht nur Cirta, Carthago und das Vaterland des Massinissa, sondern auch die Stadt Rom und die Residenz des Ptolomäus in Ägypten und verschiedene andere Teile der Welt, und die Personen begeben sich nach ihrem Belieben von einem Orte zum andern, so dass jedesmal, wenn eine der so bewirkten

---

nennt (*Poét.*, p. 68), entsprach aber den Anschauungen Corneille's, welcher nötigenfalls die Handlung bis zu 30 Stunden ausdehnen wollte. Vgl. über Corneille's dramatische Theorien vor allem: Kewitsch, *Sur les théories dramatiques de Corneille*. Progr.. Culm. 1865, und Lemaitre, *Corneille et la poétique d'Aristote*. 1888. (Cf. Morf in *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1891, XII, 22); ferner: Andrieux, in: *Rev. Encycl.* XXII, 365ff.; Egger, *L'Hellén.* I, 110ff.; Cosack, *Materialien* etc., p. 263; Arnaud, *Les Théor. Dram.*, p. 265ff.; Borinski, *Poetik* etc., 106, 311f., 314, 321. 365; Stieff, *P. Corneille, seiner Vorgänger und Zeitgenossen Stellung zu Aristoteles.* (Cf. *Vollm. Jahresber.* III. 238.) Auch in Bezug auf die Ortseinheit hat La Mesnardière seine eigenen Ansichten, *Poet.*, chap. XI, 412: «*La Scéne, autrement le Lieu où l'Action a été faite, désignant pour l'ordinaire vne Ville toute entiére, souuent vn petit Païs, et quelquefois vne Maison . . .*» Cf. Borinski, l. c., 215, Anm. 2; vgl. noch Quadrio, l. c., p. 183.

Veränderungen vor sich geht, der Akt schliesst (um die Wahrscheinlichkeit der Zeit einigermassen zu erhalten). Auf diese Weise ist die Handlung — ein sehr seltenes Beispiel — in 15 oder 20 Akte eingeteilt.“ [1])

Ingegneri tadelt also sowohl eine Ortsveränderung, die nicht innerhalb der Zeitgrenzen vor sich gehen kann, als auch jede Ortsverlegung, da ja die Bühne auch immer dieselbe bleibt. Nach den Anschauungen Castelvetro's und Riccoboni's würde eine Verlegung der Scene aus dem Innern einer Stadt vor die Mauern, ins feindliche Lager, keinen Verstoss bedeuten, da dieser Ortswechsel innerhalb der gestatteten Zeit leicht möglich wäre. Ingegneri tadelt aber auch diese beschränkte Ortsveränderung und zeigt damit deutlich, dass er eine Veränderung der Scene überhaupt nicht will. *Damit ist zum erstenmale in Italien die Ortseinheit auch in der Theorie verlangt*, wenn auch nicht so klar wie Jean de la Taille in Frankreich und Sidney in England es thaten. [2])

Wie schon oben angedeutet, gewinnen Ingegneri's *Discorsi* dadurch eine erhöhte Bedeutung, dass der Autor seine Beispiele nicht aus der griechischen und römischen Litteratur wählt, sondern auf die dramatischen Erzeugnisse seines Jahrhunderts Bezug nimmt. Mustertragödien in seinem Sinne sind Trissino's *Sofonisba*, Speroni's *Canace*, Torelli's *Merope* und *Tancredi*, und Venieri's *Hidalba*.[3]) Wir vermissen unter den aufgeführten Tragödien allerdings manches bedeutende und für das 16. Jahrhundert charakteristische Werk, z. B. Martelli's *Tullia*, Pietro Aretino's *Orazia* und die Tragödien Giraldi's. Tasso's *Torrismondo* etc., aber diese letzteren sind eben keine Mustertragödien in Ingegneri's Sinne.

Als Mustertheater gilt ihm das *Teatro Olimpico* in Vicenza.[4])

---

[1]) *Discorsi*, p. 42 f. (Anhang. p. 173 f.).

[2]) Siehe oben, p. 42.

[3]) *Discorsi*, p. 60.

[4]) ibd. p. 63. — Vgl. dazu die interessante Beschreibung dieses Theaters bei Riccoboni. *Theat. ital.* I. 113 ff., woselbst sich auch eine Abbildung der durch Arkaden in 3 Abschnitte geteilten Bühne befindet.

Ingegneri hat seine Aufgabe am Schlusse des Jahrhunderts richtig erfasst. Es kam nicht mehr darauf an, eine Poetik zu schreiben, um den längst allgemein anerkannten Regeln des antiken Dramas zum Siege zu verhelfen; es konnte ihm auch nicht daran liegen, eine eigene Ansicht gegen fremde Angriffe zu verteidigen; er that also, was Aristoteles auch gethan hatte (ohne dass wir ihn im entferntesten mit Aristoteles vergleichen wollen): er berichtete über die Anschauungen der Dichter und Kunsttheoretiker seines Jahrhunderts.

Damit ist die Reihe der italienischen Kunsttheoretiker, soweit sie sich mit den Einheiten befasst haben und uns zugänglich waren, erschöpft.[1])

Im Anschluss an die italienischen Poetiken möge hier noch kurz ein Werk besprochen werden, das besonders im Auslande zu grossem Einflusse gelangte, die im Jahre 1579 in Antwerpen in lateinischer Sprache erschienene Poetik des Viperanus.[2])

In der Auffassung der Einheit der Handlung nähert sich

---

[1]) Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts wäre noch der „*Compendio della Poesia Tragicomica tratto dai* duo Verati“ (Venetia. 1601) zu erwähnen. Vollendet wurde diese Schrift 1599, wie aus der Vorrede, Al Lettore, hervorgeht. Sie ist eine Verteidigung des *Pastor Fido* und unter dem Pseudonym der duo Verati verbirgt sich Guarini selbst. Über die Zeiteinheit findet sich in dieser Schrift nur die allgemeine Bemerkung, dass die Tragödie und die Komödie unter anderem auch die beschränkte Zeit gemeinsam hätten. (p. 6: „*La Tragedia ha di Comune con la Comedia la rappresentazione, con tutto 'l resto dell' aparato, il ritorno, l'armonia, il tempo limito, la fauola dramatica etc....*“) — Vgl. über Guarini: Barotti, *Mem. istor.* II, 204ff.; Bozzelli, *Imitaz. trag.* II, 236ff.; Weinberg, *Das frz. Schäferspiel* etc., (cf. *Giorn. stor.* 1885, V, 293; *Litbl.* 1855, X. 6); Canello, l. c., p. 243; Rossi, *Guarini ed il Pastor Fido*, (cf. *Giorn. stor.* 1886, VIII, 425. *Litbl.* 1891, XI 376ff.); Dannheisser, in: *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1889, XI, 66ff.; Solerti-Lanza, *Il teatro ferrarese* etc., in: *Giorn. stor.* 1891, XVIII, 178ff. (Cf. *Gröb. Z.* 1892, XVI, 556.) Die im gleichen Jahre erschienenen *Discorsi* von Faustino Summo sind eine Streitschrift gegen den *Pastor Fido*, erwähnen aber die Einheiten nicht. — Die von Tiraboschi, l. c. IV, 268 noch aufgeführte *Topica poetica* des Giannandrea Giglio war mir nicht zugänglich.

[2]) Siehe auch Tiraboschi, l. c. IV, 268.

Viperanus dem Castelvetro, indem er zwar *einer* Handlung den Vorzug gibt, jedoch eine Doppelhandlung nicht verwirft.[1]) Die Zeiteinheit verlangt er in dem freien Sinne Giraldi's und Minturno's, gestattet also eine Ausdehnung der Handlung bis zu einer Dauer von höchstens zwei Tagen[2]) und bekommt dadurch, wie Otto richtig bemerkt, „Fühlung mit der Praxis der lebenden Dichter".[3])

Ebenso, wie mehrere seiner Vorgänger, tadelt auch Viperanus eine der Wahrscheinlichkeit widersprechende Veränderung der Örtlichkeiten. So sei es ganz unwahrscheinlich, sagt er, dass Theseus in einem Augenblicke von Athen nach Theben komme, dort eine Schlacht liefere und dass bald darauf auch schon die Siegesbotschaft eintreffe.[4]) Sein Tadel richtet sich aber keineswegs gegen den Ortswechsel überhaupt, sondern er zieht die Örtlichkeit nur zur Illustration der Zeiteinheit heran.

Die freien Ansichten, die Viperanus über die Einheiten der Handlung und der Zeit äusserte, verhalfen jedenfalls seiner Poetik zu dem Ansehen, welches sie besonders in Spanien genoss. Cueba erwähnt sie neben den berühmtesten Poetiken des 16. Jahrhunderts.[5])

Werfen wir nun noch einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung, welche die dramatischen Einheiten unter den Händen der italienischen Kunsttheoretiker genommen haben.

Eine Äusserung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts liess erkennen, dass schon vor dem Erscheinen der ersten auf dem griechischen Originale beruhenden Übersetzung der Poetik die Regeln des antiken Dramas, speziell auch die Regel von der *Zeiteinheit* bekannt und, was wichtiger ist, bereits als dramatische Gesetze anerkannt waren. Es haben also weder die Kommentatoren, bzw. Robortellus, wie Otto[6]) annimmt, noch die Kunsttheoretiker das Gesetz von der Zeit-

[1]) *Poetica*, p. 34 (Anhang, p. 174 f.).
[2]) l. c., p. 102 (Anhang, p. 175).
[3]) *Silv.*, p. XXXI.
[4]) *Poetica*, p. 43 (Anhang, p. 175).
[5]) Siehe unten, p. 87.
[6]) l. c., p. XVIII. Siehe oben, p. 35.

einheit proklamiert, sondern es ist vom ersten Augenblicke an, als man es im antiken Drama beobachtet zu sehen glaubte, und dann in der Poetik des Aristoteles scheinbar bestätigt fand, als bindend betrachtet worden.

Ein Beweis hierfür ist vor allem der Protest, welcher noch bevor einer der Kommentatoren oder der Kunsttheoretiker die Zeiteinheit besonders betont hatte, gerade gegen diese Regel erhoben wurde und die Erklärung, dass sie für die neueren Verhältnisse nicht mehr passe.[1])

Nur der anonyme Verfasser des *Giudizio* und Giraldi haben es noch gewagt, ähnliche Ansichten laut werden zu lassen. Es fand sich jedoch in Italien, wie bereits oben (S. 62) bemerkt wurde, kein Geist, der unabhängig genug und fähig gewesen wäre, sich von den rein äusserlichen Formen des antiken Dramas frei zu machen und durch sein eigenes schaffendes Genie in einer zeitgemässen, nationalen Weise bahnbrechend zu wirken. Es blieb Italien allerdings das unerquickliche Schauspiel eines erbitterten Kampfes zwischen Anhängern und Gegnern der antiken Regeln erspart, aber nur zu seinem eigenen Schaden. Ein solcher Kampf in dem Anfangsstadium der modernen dramatischen Litteratur hätte jedenfalls nur reinigend und läuternd gewirkt, wie es ja thatsächlich in Spanien der Fall war, und wir könnten vielleicht heute von einem wirklich nationalen, italienischen Drama sprechen. Doch dazu kam es nicht. Derselbe Giraldi, der erklärte, dass die Regeln des antiken Dramas für moderne Verhältnisse nicht mehr bindend seien —, er kam in seinen eigenen dramatischen Arbeiten wenig oder gar nicht über die missverstandenen Regeln hinaus. Auch für ihn waren die dramatischen Regeln von der Einheit der Handlung und der Zeit Thatsachen, mit denen er rechnen zu müssen glaubte. Die Kommentatoren, die nicht einen Finger breit von dem Wortlaute der Poetik abweichen zu dürfen glaubten — natürlich nur, wo sie selbst nicht anderer Ansicht waren, — trugen das Ihrige dazu bei, die Regeln noch starrer zu machen, als sie es dem Buchstaben nach waren.

---

[1]) Siehe oben, p. 60f.

Die Kunsttheoretiker sträubten sich zwar gegen die von einem Teile der Kommentatoren beliebte Einschränkung der Zeit der Handlung auf die Dauer eines künstlichen Tages. Sie waren meist Männer, welche entweder selber dramatisch thätig waren oder doch die Schwierigkeiten nicht verkannten, welche eine allzu engherzige Handhabung der Zeiteinheit dem Dichter bereiten musste. Daher hielten sie nicht nur am natürlichen Tage von 24 Stunden fest, sondern gingen teilweise sogar noch weiter, indem sie das Aristotelische *μικρὸν ἐξαλλάττειν* bis zur Länge eines weiteren Tages ausdehnten. Doch dies war nur ein kurzes, vergebliches Mühen.

Scaliger, der gefürchtete, für unfehlbar gehaltene Kritiker, erhob die *Wahrheit* zum obersten Gesetze der dramatischen Dichtung. Die Folge davon war die Forderung, dass die darzustellende Handlung nicht mehr Zeit beanspruchen dürfe, als die Aufführung; als äusserste Grenze setzte er für beide 8 Stunden fest. Diese Ansicht, im Verein mit den Theorien der Kommentatoren, von denen besonders Castelvetro ähnlichen Grundsätzen huldigte, blieb nicht ohne Einfluss auf die nachfolgenden Theoretiker. Denn am Schlusse des Jahrhunderts finden wir zwar im Prinzipe die Forderung des natürlichen Tages aufrecht erhalten, aber weder Denores, noch Buonamici, noch Ingegneri sprechen mehr von der Zulässigkeit einer Überschreitung dieser Zeit. Im Gegenteil, Buonamici und vor allem Ingegneri stellen gerade eine solche Handlung als Ideal hin, die den Vorschriften Scaliger's entspricht, deren Dauer sich also mit der Aufführungszeit deckt.

In Bezug auf die *Einheit der Handlung* herrscht Einmütigkeit unter allen Theoretikern; nur Tasso geht in dem Eifer der Selbstverteidigung über Aristoteles hinaus und nähert sich den Anschauungen Castelvetro's.

Auch die *Ortseinheit* tritt in der Theorie allmählich deutlicher hervor. Giraldi und Scaliger verlangen schon eine Ortsbeschränkung innerhalb der vorgeschriebenen Zeit; von den Kommentatoren hatten, wie wir gesehen, Castelvetro und Riccoboni bereits von einer *strettezza di luogo*, bzw. *angustia loci* gesprochen. Ingegneri aber, der wie

schon bemerkt, die von den Dramatikern seines Jahrhunderts geübte Praxis vertritt, spricht sich auch über die *Ortseinheit* deutlicher aus. Er tadelt den Ortswechsel überhaupt; ein und dieselbe Bühne kann nach seiner Ansicht nicht jetzt den einen, und einen Augenblick später einen anderen Ort vorstellen.

Dies ist die Forderung der *Ortseinheit*, allerdings nicht ganz so klar und bestimmt, wie sie schon vorher in Frankreich und England ausgesprochen worden war.

Somit finden wir in Italien am Ende des 16. Jahrhunderts das dramatische Gesetz der drei Einheiten auch in der Theorie schon in der Form, wie es einige Jahre später in Frankreich zur Geltung gelangte.

Die Ansichten der italienischen Kunsttheoretiker fanden auch ausserhalb Italiens die weiteste Verbreitung. Von dem Ansehen, das Scaliger als poetischer Gesetzgeber überall genoss, wurde oben [1]) gesprochen. Minturno wird schon in der 1584 zu Leipzig erschienenen Poetik des Georg Fabricius Chemnicensis lobend erwähnt [2]) und eine Äusserung Cueba's, dem wir die ersten Nachrichten über das spanische Drama verdanken, zeugt von der Bedeutung, die den italienischen Kunsttheoretikern in Spanien beigelegt wurde. In seinem *Egemplar poetico* (ca. 1580) sagt er über die ihm bekannten Poetiken:

Escaligero hace el paso llano
con general enseñamiento y guia
lo mismo el docto Cintio y Biperano.
Maranta es egemplar de la Poesia,
Vida el norte, Pontano [3]) *el ornamento,*
la luz Minturno qual el sol del dia. [4])

---

[1]) Siehe oben, p. 74. — Auch Sidney, *Defence* etc., p. 80, erwähnt Scaliger.

[2]) Vgl. Borinski, *Die Poetik* etc., p. 19.

[3]) Petrus Pontanus, von dem 1520 eine *ars versificatoria* erschienen war. (Siehe Borinski, *Die Poetik* etc., p. 14, Anm.)

[4]) Epist. II, p. 40.

C. Die dramatische Dichtung in Italien vor Trissino.

Die Anfänge der italienischen Renaissancetragödie reichen bis in die Zeit des ersten Auftauchens der sogenannten Renaissancebestrebungen zurück. Die erste nach antikem Muster abgefasste Tragödie in Italien und zugleich „die erste Frucht des durch Lovato († 1309) in Padua angeregten Studiums der *Senecaschen Tragödien*“[1]) ist Albertino Mussato's Ecerinis (ca. 1280). Von einer Besprechung dieser sogenannten Tragödie kann hier wohl abgesehen werden, da sie im Grunde nur ein „in senecaische Kleider gehülltes Epos ist“.[2]) Die Einheiten der Handlung und der Zeit sind nicht eingehalten.[3]) Der Ort ist „nirgends und überall“,[4]) d. h. er ist derart unbestimmt, dass man von einer Ortseinheit kaum reden kann. Auf unsere Beachtung kann also diese Tragödie nur als erster Versuch einer Nachahmung Seneca's Anspruch erheben.[5])

---

[1]) Creizenach. l. c. I, 493f.; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 11. — Über Lovato vgl. u. a. Novati. *Nuovi Studi su Alb. Mussato*, in: *Giorn. stor.* 1885, VI, 191ff., 1886. VII, 1887, VIII; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4.

[2]) Cloetta, l. c. II. 68. — Vgl. ibd. p. 29: „Dass Mussato in der *Ecerinis* Seneca nachgeahmt hat, das würden wir aus dem Werke selber leicht entnehmen können, auch wenn uns das Mussato nicht ausdrücklich mehrmals, besonders in der 1. Epistel. versicherte. Aus derselben erfahren wir auch. warum sein Vorbild nur Seneca sein konnte. Zu seinem grössten Bedauern verstand er kein Griechisch, und Sophokles kennt er als das von seinem römischen Nachahmer nicht erreichte Vorbild nur dem Namen nach.“ Cf. noch ibd. II. 51ff., 61, 74; ferner Peiper, *Die prof. Kom.*, p. 541; Bahlmann. *Die Erneuerer* etc., p. 11.

[3]) Cf. Emiliani-Giudici. *Stor. del Teatr.* I, 189: Cloetta, l. c. II, 66f.

[4]) Cloetta, l. c. II. 67. — Vgl. auch Creizenach, l. c. I, 507.

[5]) Gedruckt findet sich die *Ecerinis* in *Mussato's Opp.*. Venet. 1636, im *Thesaur. Antiq. et Hist. Ital. ed. Graevius & Burmannus* VI². in Muratori, *Scriptt.* X, 785f. und Mich. Minoia, *Della vita e delle opere di A. Mussato*, Roma, 1884, p. 267ff. Bei Muratori X. 687 steht auch eine Abhandlung Mussato's über das Versmass der Tragödien Seneca's, über die Vorzüge der Tragödie etc., doch werden die Einheiten nicht berührt. — Über Mussato sind noch zu vergleichen:

Erst ca. 100 Jahre später begegnen wir einem zweiten beachtenswerten Versuche — dem Achilles — einer Tragödie, welche früher ganz allgemein und auch in unserem Jahrhunderte noch von Bozzelli, Chassang, Emiliani-Giudici, Klein, Geiger, Peiper u. a. ebenfalls dem Mussato zugeschrieben wurde, die aber Loschi aus Vicenza zum Verfasser hat.[1]) Von Mussato's *Ecerinis* unterscheidet sich Loschi's *Achilles* nicht nur durch eine elegantere Sprache, sondern auch durch noch engeren Anschluss an das antike Vorbild, durch die Auffassung und Behandlungsweise des Stoffes.[2]) „Loschi kommt der Ruhm zu, der erste gewesen zu sein, der eine eigentliche Renaissancetragödie dichtete.“[3]) Das Stück wurde vermutlich zwischen 1387 und 1389 (bzw. 1390) verfasst.[4]) Die *Einheit der Zeit* ist darin gewahrt, doch die der *Handlung* und des *Ortes* verletzt.[5]) Dass sich Loschi diese Fessel der Zeiteinheit etwa in Anlehnung an die Poetik des Aristoteles auferlegt habe, ist durchaus unwahrscheinlich, da Loschi kein Griechisch verstand und die lateinische Übersetzung der Poetik von Hermann Alemannus, wie oben (p. 26) angedeutet, im 14. Jahrhundert in Italien vollständig unbekannt war, wie denn überhaupt jene kleine Schrift des griechischen Philosophen „am

---

Emiliani-Giudici, *Stor. del Teatr.* I, 181 ff. u. *Stor. della lett. Ital.* I, 360 ff.; Chassang, *Essais dram.*, p. 41 ff.; Voigt, *Wiederbelebung* etc. p. 18 f.; Geiger, *Renaiss. u. Hum.*, p. 7 ff. — Die von Körting, *Die Anf. d. Ren.-Litt. in Ital.* (= *Gesch. d. Litt. Ital.* III). p. 302 ff. mitgeteilte Liste der zahlreichen über Mussato und seine Werke erschienen Schriften ist von Gaspary, l. c. I, 536 f. und von Cloetta, l. c. II, 11, Anm. 2 u. 222 ff. ergänzt worden. Zu den dort aufgeführten Werken fügen wir noch: Creizenach, *Gesch. des neueren Dram.*, 1893. I, 495 ff.; u. Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 9 ff.

[1]) Zuerst nachgewiesen von Savi (1821) u. Todeschini (1832). (Siehe Cloetta, l. c. II, 105, Anm. 3; Körting, l. c., p. 343; Voigt, l. c. I, 409, Anm. 3.)

[2]) Genaueres darüber siehe bei Cloetta, l. c. II, 122 ff.; Creizenach, l. c. I, 520 u. Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 15 ff.; vgl. auch Voigt, l. c. I, 505, und Körting, l. c., p. 344 ff.

[3]) Cloetta, l. c. II. 92.

[4]) Cloetta, l. c. II, 106; Creizenach, l. c. I, 518.

[5]) Vgl. darüber Cloetta's Ausführungen. l. c. II, 134 ff.

spätesten die Aufmerksamkeit der italienischen Humanisten auf sich gezogen hat". [1]) Auch sind wir wohl berechtigt, mit Cloetta anzunehmen, dass unser Dichter, hätte er die Poetik gekannt, „etwas sorgfältiger mit der Einheit der Handlung umgegangen wäre, die in seiner Tragödie keineswegs existiert." [2]) Überhaupt muss nach demselben kompetenten Gewährsmanne Loschi's *Achilles* als ein „trauriges Machwerk" bezeichnet werden, als ein „nur durch die Richtung der Zeit zu entschuldigender gedankenloser Abklatsch Seneca's." [3])

Die nächste Tragödie nach antiken Mustern ist Gregorio Corraro's *Progne* (1428 oder 1429). [4]) Sie schliesst sich, nach Cloetta, noch enger an Seneca an, als die seines Vorgängers Loschi. [5]) Die Einheiten der Zeit und des Ortes sind stark verletzt, dagegen ist die Einheit der Handlung gewahrt. [6])

Doch sind diese und alle übrigen dramatischen Versuche des 13., 14. und grossenteils auch des 15. Jahrhunderts für die Regeln von den Einheiten nur von sehr untergeordneter Bedeutung. Denn von einer genauen Befolgung dieser Regeln ist keine Rede, und wo sie beobachtet wurden, ist anzunehmen, dass es in unbewusster Nachahmung des betreffenden Vorbildes geschah.

Überhaupt ist die dramatische Dichtung im 14. und 15. Jahrhundert noch ein sehr vernachlässigtes Gebiet. Wie

---

[1]) Cloetta, l. c. II. 135; vgl. auch ibd. 229 ff.

[2]) Cloetta, l. c. II, 135. — Merkwürdigerweise lobt Chassang, l. c., p. 56, Loschi's *Achilles* wegen der darin beobachteten *„unité d'intérêt"*.

[3]) Cloetta, l. c. II, 147. — Über Loschi's Leben und Werke siehe: Giov. da Schio, *Sulla Vita e sugli scritti di Antonio Loschi*, Padov. 1858. 8°. (Cf. Cloetta, l. c. II, 92; 229 ff.)

[4]) Nach Chassang, l. c., p. 64 soll sie 1400—1410, ja vielleicht noch früher verfasst worden sein. Da jedoch Corraro erst um das Jahr 1411 geboren wurde und er seine Tragödie im Alter von 18 Jahren geschrieben haben soll (Voigt, l. c. II, 409), so ist sie 1428—1429 anzusetzen. — Cf. Cloetta, l. c. II, 150, Creizenach, l. c. I, 522, Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 30 ff. Erster Druck Venedig. 1558, 4°.

[5]) Cloetta, l. c. II, 220.

[6]) Cloetta, l. c. II, 216 ff.; Chassang, l. c., p. 67.

Voigt[1]) sehr richtig bemerkt, betrachten die Dichter ihre Dramen fast wie Jugendsünden, an die man sich nicht gerne erinnert, sodass die Erhaltung einiger dieser Versuche nur dem reinen Zufalle zuzuschreiben ist.

Unter solchen Umständen war natürlich an einen Aufschwung der dramatischen Dichtung nicht zu denken. Es kam aber dazu noch ein Grund, der das Aufblühen des Dramas hinderte und auch die Dichter von dessen Pflege abhielt — der Mangel einer thatkräftigen, einsichtsvollen Unterstützung seitens der Fürsten und Vornehmen des Landes.[2]) So lange nicht durch die Freigebigkeit der Fürsten und Grossen theatralische Aufführungen ermöglicht und die dramatischen Werke dem Verständnisse des grossen Publikums nahe gebracht wurden, so lange konnte auf einen lebhafteren Aufschwung der dem italienischen Volksgeiste ohnehin fernstehenden, ernsteren Dichtungsgattung nicht gerechnet werden. Dramatische Aufführungen in unserem Sinne aber fehlten im Mittelalter bis herein ins 15. Jahrhundert gänzlich, wie schon Tiraboschi[3]) und Chassang[4]) nachgewiesen und neuerdings Cloetta[5]) wieder hervorgehoben hat. Die Aufführungen, von denen in mittelalterlichen Werken manchmal die Rede ist, waren nach Cloetta's überzeugenden Darlegungen nur Recitationen mit oder ohne Rollenverteilung.[6]) Erst im 15. Jahrhundert hören wir von wirklichen Aufführungen, und in der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts wurden sie häufiger.[7])

---

[1]) *Wiederbelebung* etc. II, 409.

[2]) Chassang, l. c., p. 62: «*Les encouragements manquaient de la part des princes, et la forme savante de ces pièces en langue latine n'était pas propre à les rendre populaires.*»

[3]) *Storia* etc. IV, 419 ff.

[4]) *Essais dram.*, 116 ff.

[5]) l. c. II, 69 f., 221.

[6]) l. c. I, 127 ff.

[7]) Über dramatische Aufführungen an italienischen Fürstenhöfen erfahren wir viele interessante Einzelheiten in der sehr anregenden Dissertation Flechsig's, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien*, 1894. — Über die sog. *Sacre Rappresentazioni* berichtet am eingehendsten D'Ancona, in seinen *Origini del teatro italiano*. Nachträge hiezu siehe bei Ghinzoni, *Alcune Rappresentazioni in Italia nel secolo* XV, in: *Arch. stor. lombard.* 1893, X, ser. sec., p. 958—967.

Pomponius Laetus soll in Rom zuerst Aufführungen klassischer Stücke, hauptsächlich Komödien von Plautus und Terenz, veranstaltet haben.[1]) Daneben wurden aber bald auch neuere Nachahmungen und selbständige Versuche vorgeführt. Kunstsinnige Fürsten nahmen sich, wenn auch manchmal nur aus Prunkliebe und um sich den Anschein gelehrter Bildung zu geben, des aufstrebenden Dramas an, so die Gonzaga in Mantua[2]) und die Herzoge von Ferrara, besonders Hercules I.[3]) und später Alfons I., welch letzterer im Jahre 1532 in seinem Palaste das erste ständige Theater nach den Plänen Ariost's einrichten liess.[4]) in welchem antike Komödien im Originale oder in der Übersetzung mit modernen Nachahmungen wechselten. Ferrara wurde der Mittelpunkt, von dem aus sich der Geschmack an den dramatischen Werken der Alten über Italien und darüber hinaus verbreitete. Der Hof der Sforza in Mailand[5]) folgte dem Beispiele der Este in Ferrara und bald gab es an keinem italienischen Fürstenhofe mehr ein Fest ohne theatralische Aufführung.[6]) Unter kunstsinnigen Päpsten, besonders unter Leo X., machte Rom Ferrara seinen Ruhm als Kunstcentrum streitig.[7])

---

[1]) Chassang, l. c., p. 129 ff.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* I, 248 ff.; De Amicis, *L'Imit. class.*, p. 53; D'Ancona, *Orig.* II, 64 ff., 73, 352; Gaspary, l. c. II, 211 ff.; Flechsig, *Die Dekoration* etc., p. 6, p. 41 ff.; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 5, Anm. 6. Über theatralische Aufführungen vgl. noch Tiraboschi, l. c. IV, 419 ff., Creizenach, l. c. I, 299 ff., 318 ff., 456, 581. — Stiefel, in *Z. f. rom. Phil.* XV, 211; (er berichtet über den beispiellosen Erfolg, welchen die 1486 (nach Gaspary, l. c. II, 211, 1488) erfolgte Aufführung der *Menaechmi* in Florenz hatte).

[2]) D'Ancona, l. c. II, 349 ff.; Flechsig, l. c., p. 25 ff.

[3]) De Amicis, l. c., p. 55 ff., D'Ancona, l. c. II, 128 ff., 236 ff., 379 ff.; Gaspary, l. c. II, 212; Flechsig, l. c., p. 10 ff.

[4]) Über die Errichtung der ersten Theater vgl. Bouterweck, l. c. II, 13, 57 f.; Gaspary, l. c. II, 696.

[5]) Chassang, l. c., p. 178 ff.; Flechsig, l. c., p. 32 ff.

[6]) Chassang, l. c., p. 168 ff.; D'Ancona, l. c. II, 64 ff., 84 ff., 123 ff. u. a.

[7]) Signorelli, l. c., III, 87; De Sanctis, *Stor. della Lett. It.* II, 11 ff.; Geiger, *Kultur d. Ren.*, p. 282 ff.; Flechsig, l. c., p. 41 ff.

Mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts entstand eine Reihe von Akademien, von denen es sich viele zum Hauptzwecke machten, Komödien aufzuführen und so das Publikum an eine Art regelmässigen Schauspiels zu gewöhnen.[1]) so die Rozzi und Intronati in Siena, die Costanti in Vicenza, die Infiammati in Padua, die Infocati in Florenz etc. Sie eröffneten Theater, in denen auch das ungelehrte Publikum gegen geringes Eintrittsgeld zugelassen wurde. Doch standen die breiteren Volksschichten diesen gelehrten Bestrebungen ziemlich verständnis- und teilnahmslos gegenüber, und es hat sich hier, wie Tieck bemerkt, deutlich gezeigt, dass „keine Aufmunterung von oben, kein Streben der Gelehrten und ausgezeichneten Geister eine Bühne gründen, oder ihr die Richtung geben können, wenn das Volk nicht diese Bestrebungen unterstützt, und dass im Gegenteil diese Anstalt nur wachsen und gedeihen kann, wenn sie vom Volk und dessen Eigentümlichkeit, Kraft und Lust ausgeht.“ [2])

Für die Komödie lagen die Verhältnisse allerdings bedeutend günstiger als für die Tragödie, da sie dem heiteren italienischen Nationalcharakter mehr zusagte.

Während im 14. Jahrhundert die spärliche dramatische Produktion mit Vorliebe sich Seneca zum Muster genommen hatte, waren im folgenden Jahrhunderte die römischen Lustspieldichter in den Vordergrund getreten. Terenz war, wie schon erwähnt, durch das ganze Mittelalter nicht vergessen.[3]) Von Plautus aber hatte man kaum mehr als den pseudoplautinischen *Querolus* (*Aulularia*) [4]) gekannt, bis 1427

[1]) Riccoboni, *Theat. ital.* I, 38f.: «*Dès le commencement du seiziéme Siécle où l'Italie l'emportoit sur toutes les autres Nations pour la belle Litterature, l'émulation et le goût des sciences aïant formé plusieurs societés de Sçavans, la plûpart de ces Academies soit pour s'amuser, soit même pour tâcher de ramener le Public à un genre de Spectacle plus regulier essaïerent de représenter les Comedies écrites des meilleurs Auteurs, à mesure qu'elles paroissoient.*» Cf. Chassang, l. c., p. 184 ff.; Gaspary, l. c. II. 518f.

[2]) *Dramaturg. Blätt.* (*Krit. Schrift.*, Bd. III, IV) IV. 190. — Vgl. auch Bouterweck, l. c. II, 57f.

[3]) Creizenach, l. c. I, 486; siehe oben, p. 28.

[4]) Cloetta, l. c. I. 4: 73. — Vgl. auch Bahlmann, *Die epischen Komödien* etc., in: *Centralbl. f. Bibliothekswe.* 1893, X, 465. Anm. 3.

Nikolaus Cusanus eine Handschrift der 12 neuen Komödien dieses Dichters aus Deutschland nach Rom brachte.[1]) In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm die Komödie einen gewaltigen Aufschwung, der sich zunächst in zahlreichen Aufführungen und Übertragungen lateinischer Komödien[2]) äusserte. Bald versuchte sich der eine und andere Dichter in selbständiger Arbeit. Die gewöhnlich als erste regelmässige Komödie betrachtete *Calandria*[3]) des Kardinals Bibbiena (mit seinem Familiennamen Bernardo Dovizi) wurde nach D'Ancona[4]) schon 1471, nach Riccoboni[5]) 1480 oder 1490, nach Gaspary[6]) zu Anfang des 16. Jahrhunderts (1508 oder 1509) verfasst und 1513 in Urbino und 1514 in Rom aufgeführt, wie Flechsig[7]) nachgewiesen hat. Schon

[1]) Creizenach, l. c. I, 572. — Über Plautus-Nachahmungen s. Stiefel, in: *Grö. Z.* XV. 208, Anm. 2; 211, Anm. 1.

[2]) Die Anfänge der Renaissancekomödie fallen noch in das 14. Jahrhundert. Vergerio's *Paulus* (ca. 1370) ist, da Petrarca's *Philologia* verloren gegangen ist, „seit dem Untergange der antiken Welt, das älteste erhaltene Lustspiel nach antikem Muster". (Creizenach, I, 538; Gaspary, l. c. II, 210; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 17 ff.). Ihm folgten Leonardo Bruni's *Polixena* (ca. 1395; vgl. Gaspary, l. c. II, 210; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 20 ff.) und Alberti's *Philodoxios* (1418), in welch letzterer Komödie nichts vorkommt, „was mit den Einheiten des Ortes und der Zeit unverträglich gewesen wäre". (Creizenach, l. c. I, 546; vgl. auch Chassang, l. c., p. 78 ff.; Gaspary, l. c. II, 188 f.; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 27 ff.). Wir hören aber nichts davon, dass eine dieser Komödien aufgeführt worden wäre. Erst 1444 gelangte ein Dialog Ludovico Ariosto's, des Urgrossvaters des berühmten Dichters, betitelt *Isis*, zur Feier des Karnevals in Ferrara zur Aufführung. (Gaspary, l. c. II, 209, 664; D'Ancona, l. c. II, 132, Anm.; Creizenach, l. c. I, 581; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 44 f.)

[3]) Über die Schreibweise *Calandria* oder *Calandra* siehe Gaspary, l. c. II, 695. — Über die *Calandria* vgl. noch Riccoboni, l. c. II, 109 ff.; Chassang, l. c., p. 185; Geiger, l. c., p. 286 ff.; D'Ancona, l. c. I, 331; Graf, *Studii Dramat.*, p. 83 ff.

[4]) *Origini*, II, 106.

[5]) *Theat. ital.* I, 33, II, 147.

[6]) *Gesch. d. it. Litt.* II, 577.

[7]) *Die Dekoration* etc., p. 39, p. 60 f. u. Anm. 3. — Vgl. auch Klein, l. c. I, 394, u. D'Ancona, l. c. II, 88. Für Geiger, l. c., p. 286, ist es zweifelhaft, ob die 1. Aufführung in Rom oder in Urbino

einige Jahre vorher. 1508 bzw. 1509.[1]) waren die nach Klein[2]) schon 1498 entstandenen Komödien Ariost's *La Cassaria*[3]) und *I Suppositi* in Ferrara zur Aufführung gelangt und im Jahre 1515 wurde die von vielen Kritikern für die „bedeutendste und originellste"[4]) Komödie des Cinquecento gehaltene *Mandragola* (*Mandragora*) Macchiavelli's in Rom aufgeführt, sodass wir demnach das italienische regelmässige Lustspiel noch vor dem Entstehen der ersten regelrechten Tragödie, auf seinem Höhepunkt angelangt sehen.

Doch wenn die Tragödie im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts auch gegen die Komödie in den Hintergrund trat, so war sie doch nicht ganz vergessen: das Vorbild war auch im 15. Jahrhundert noch immer Seneca. Erst gegen das Ende des Jahrhunderts, als die Kenntnis der griechischen Sprache sich in weiteren Kreisen verbreitet hatte, fingen die Gelehrten an, auch der griechischen Tragödie und Komödie ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sie erkannten wohl deren Vorzüge, „aber die Macht der Gewohnheit war so gross, dass die Dramen des Sophokles und Euripides in ihrer Neuheit

---

stattgefunden hat. (Durch Flechsig, l. c., p. 39, richtig gestellt). Nach Canello, l. c., p. 233 soll das Stück 1503 und 1508 in Urbino aufgeführt worden sein. Erster Druck Siena, 1521.

[1]) Gaspary, l. c. II. 577: Canello, l. c., p. 239; Flechsig, l. c., p. 39.

[2]) *Gesch. des it. Dram.* I, 276.

[3]) Über die *Cassaria* vgl. die ausführliche Besprechung bei Tréverret, *L'Italie au* XVI. s. II, 48ff. — Ferner De Amicis, l. c., p. 56; D'Ancona, l. c. II, 136, 394; Gaspary, l. c. II, 416; Canello, l. c., p. 239; Flechsig, l. c., p. 39.

[4]) Gaspary, l. c. II, 580. — Vgl. darüber besonders Geiger, l. c., p. 309ff., der (p. 313) ihren dichterischen Wert nicht hoch anschlägt. Ferner: De Sanctis, l. c. II. 139ff., D'Ancona, l. c. II, 139, Graf, l. c., p. 163ff. — Über Macchiavelli siehe noch die Angaben Gaspary's, l. c. II. 695. Ferner: Samosch. *Macchiavelli als Komödiendichter* (cf. Koch's *Z. f. vergl. Litt. Gesch.* II. 250). Grant, Ch., *Die Aufführungen der Mandragola* etc., in: *Die Nation* IV. 482—484. (Cf. Koch's *Z. f. vergl. Litt. Gesch.* II. 250 f.). — Über die Abfassungszeit handelt U. G. Mondolfo, in: *Giorn. stor.* 1897. XXIV. — Über spätere Aufführungen siehe auch noch den wichtigen Artikel von Solerti u. Lanza: *Il teatro ferrarese* etc., in: *Giorn. stor.* 1891. XVIII. 148ff. Cf. *Grö. Z.* 1892. XVI, 556).

Mühe hatten, den alten Ruhm Seneca's zu überwinden, ja ihm auch nur gleichzukommen." [1])

Verhältnismässig spät erst hören wir von Übersetzungen griechischer Tragödien. Einer der ersten Übersetzer war Alexander Paccius, der uns schon als Übersetzer der Poetik bekannt ist. Er übertrug zu Anfang des 16. Jahrhunderts die *Elektra* und den *König Ödipus* von Sophokles, die *Iphigenie in Tauris* und den *Cyclops* des Euripides. [2]) Gegen das Jahr 1530 übersetzte der Bischof Coriolano Martirano eine Reihe von Tragödien der drei griechischen Tragiker und einige Lustspiele des Aristophanes. [3]) Von da ab mehren sich die Übersetzungen griechischer Stücke, [4]) ohne dass daneben Seneca ganz zurückgetreten wäre. Lodovico Dolce übertrug noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts einige Tragödien Seneca's ins Italienische. [5])

Mit den Übersetzungen hielten die mehr oder minder getreuen Nachbildungen gleichen Schritt; es sei hier nur Rucellai's *Oreste* [6]) aus dem Anfange des Jahrhunderts erwähnt.

Im letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts begegnen wir auch den ersten Spuren eines Einflusses der Poetik des Aristoteles. Wie schon oben (S. 56 f.) erwähnt, hebt Carolus Verardus in der Vorrede zu seiner *Historia Betica* (1492) ausdrücklich hervor, dass er die Zeiteinheit gewahrt habe, eine Bemerkung, die wohl auf den Einfluss der Poetik schliessen lässt. Was die *Historia Betica* selbst be-

[1]) Chassang, *Essais dram.*, p. 188.

[2]) Chassang, l. c., p. 188; Gaspary, l. c. II, 554. Vgl. auch oben p. 32, Anm. 3. — Über A. Paccius' Stücke siehe noch A. Bartoli, *I Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, 1883. (Cf. Gaspary, l. c. II, 693).

[3]) 7 Tragödien: *Medea*, *Electra*, *Hippolitus*, *Bacchae*, *Phoenissae*, *Cyclops*, *Prometheus* und 2 Komödien: *Plutus*, *Nubes*. Ausserdem schrieb er eine Tragödie *Christus*; siehe Croce, *I Teatri di Nap.*, in: *Arch. Stor. p. le Prov. Napolet.* 1889. XIV. 591; Signorelli, *Stor. crit.* III. 94; D'Ancona, *Orig.* II, 66. Anm. 3.

[4]) Siehe darüber Chassang, l. c., p. 188, Anm.

[5]) Die Widmung der Tragödien ist datiert vom 11. Jan. 1559. (*Tragedie*, p. 2). Vgl. noch Gaspary, l. c. II, 563 f. und unten, p. 128, Anm. 3.

[6]) Siehe unten, p. 108.

trifft, so ist sie keine eigentliche Tragödie, sondern wie der Autor selber sagt, nur eine in dramatische Form gebrachte Erzählung eines geschichtlichen Ereignisses. Sie ist ein Gelegenheitsstück, anlässlich der Feier der Eroberung Granadas, aus der das Hauptmoment, die Übergabe Granadas, herausgegriffen ist. Die Handlung spielt teils im spanischen Lager, teils in der belagerten Stadt. Der Einfluss Seneca's ist deutlich zu erkennen, wenn Verardus auch mehr den Erzählerton des Livius und Sallust nachgeahmt hat.[1]) Ein direkter Einfluss des griechischen Dramas ist wohl nicht nachzuweisen, obwohl Verardus neben den römischen und einheimischen auch von den griechischen Komödien spricht.[2])

Diese dramatische Skizze wurde, wie am Schlusse der uns vorliegenden Ausgabe angegeben ist, am 11. Mai 1492 in Rom aufgeführt,[3]) gehört demnach zu den ersten dramatischen Arbeiten, deren Aufführung wirklich verbürgt ist.

Unter dem Namen des Carolus Verardus ist in der uns vorliegenden Ausgabe der *Historia Betica*[4]) noch ein zweiter dramatischer Versuch abgedruckt, zu dem wiederum eine historische Begebenheit die Veranlassung bot. Das Stück führt den Titel *Fernandus Seruatus,* ist aber nur im Entwurfe von C. Verardus, in der Ausführung hingegen von dessen Neffen Marcellinus Verardus,[5]) und entstand auf die Nachricht von einem im Jahre 1492 gegen

---

[1]) Chassang, l. c., p. 139. Dort sind p. 140 auch einige spätere Ausgaben erwähnt. 1. Ausgabe Rom, 1493, 4°.

[2]) *Hist. Bet., Prol.* (Siehe Anhang, p. 162 f.).

[3]) Am Schlusse der *Hist. Bet.* heisst es: „*Acta Ludis Romanis Innocentio octauo in solio Petri sedente, Anno a Natali Saluatoris Mil. CCCCXCII Undecimo Kalendas Maij.*"

[4]) Ohne Jahreszahl und Ort. Am Schlusse der Tragödie *Fernandus Seruatus* heisst es: „*Factum rome Anno Domini Millesimo quadragentesimo Nonagesimo quarto, Die vero decimasexta Mensis augusti.*" Dies ist augenscheinlich das Datum der Ausgabe.

[5]) Gaspary, l. c. II, 211; Cloetta in: *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1891, p. 170; Flechsig, l. c., p. 45. — Nach Chassang, l. c., p. 140 und D'Ancona, l. c. II, 68 wurde das Stück, wie die *Hist. Bet.*, 1492 in Rom aufgeführt. Cloetta, *Litbl.* 1891, p. 170 setzt das Stück in das Jahr 1493.

Ferdinand von Aragonien in Barcelona versuchten, aber glücklich vereitelten Attentate.

Das Stück zeigt unzweifelhaft klassische Einflüsse, wie dies von Cloetta, gegenüber den irrtümlichen Behauptungen Chassang's,[1]) D'Ancona's[2]) und Gaspary's[3]) neuerdings mit Recht hervorgehoben worden ist.[4]) Verardus selbst deutet in der Vorrede die klassischen Einflüsse klar genug an: „*Eam vt Comedie seu Tragedie solent: ijsdem suffragantibus agi recenseriquecuraui. potest enim hec nostra vt Amphitruonem suum Plautus appellat: Tragicomedia nuncupari: quod personarum dignitas & Regie maiestatis impia illa violatio ad Tragediam: iucundus vero exitus rerum ad Comediam pertinere uideantur.*“[5])

Fernandus Seruatus ist, wie schon gesagt, ein Gelegenheitsgedicht, ohne poetischen Wert.[6]) Für uns ist jedoch von Bedeutung, dass Verardus (Carolus, bzw. Marcellinus) in beiden Stücken die *Einheiten der Handlung und der Zeit beobachtet;* von der Einheit des Ortes scheint er nichts zu wissen. Doch auch diese Versuche waren wie die des 13. und 14. Jahrhunderts in lateinischer Sprache abgefasst, hatten also, obwohl sie zur Aufführung kamen, nur für einen kleinen Kreis einiges Interesse.[7])

---

[1]) *Essais dram.*, p. 140.

[2]) *Orig.* II, 19, 68.

[3]) *Gesch. d. it. Litt.* II, 211.

[4]) *Litbl.* 1894, p. 405.

[5]) *Fernandus Seruatus*, Vorrede.

[6]) D'Ancona, l. c. II, 68 nennt die beiden Stücke „*qualche cosa di mezzo fra le tragedie latine e le Sacre Rappresentazioni*“. — Signorelli, l. c. III, 57 lobt den *Fernandus Seruatus* wegen seiner Regelmässigkeit und eleganten Sprache in übertriebener Weise: „*Questa mescolanza poco plausibile è compensata dall' unità dell' azione, che è condotta regolarmente nel giusto tempo con gravità, e con facilità e nitidezza, se non con tutta la maestosa eleganza Virgiliana.*“ — Vgl. noch Gaspary II, 211, und Flechsig, l. c., p. 45.

[7]) Vgl. über andere Tragödien des 15. Jahrhunderts Chassang, l. c., p. 77ff.; Gaspary, l. c. II, 213ff.

D. Die Einheiten in der regelmässigen italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts.[1])

Die erste Tragödie in italienischer Sprache war die *Sofonisba* von Galeotto del Carretto, aufgeführt 1502.[2]) Das Stück war mir nicht zugänglich, scheint aber ohne jeden litterarischen Wert zu sein.[3]) Ob die Einheiten beobachtet sind, ist uns nicht bekannt. Vielleicht ist diese *Sofonisba* dieselbe, welche Ingegneri wegen der Verletzung der Ortseinheit tadelt.[4])

Da kam Trissino. Er hatte eine sorgfältige Erziehung genossen und unter Leitung der besten Lehrer sich dem Studium der Alten hingegeben, kannte also jedenfalls die lateinischen und griechischen Dramatiker genau und begeisterte sich besonders an dem Beispiele der letzteren. Von der Unzulänglichkeit aller bisherigen dramatischen Versuche überzeugt, erkannte er vor allem, dass die lateinische Sprache, in der die meisten Tragödien abgefasst waren, nicht geeignet sei, die dramatische Kunst zu heben, da sie der Aufführung

---

[1]) Bei diesem Abschnitte kann und will der Verfasser keinen Anspruch auch nur auf annähernde Vollständigkeit machen. Denn einerseits wäre die Zahl der zu besprechenden Tragödien zu gross, andererseits sind viele derselben auf deutschen Bibliotheken nicht vorhanden. Um übrigens ein Bild von der Behandlung der Einheiten in der dramatischen Praxis zu gewinnen, wird es genügen, wenn die *wichtigsten* und zu ihrer Zeit *berühmtesten* Tragödien herausgegriffen werden. Es sollen jedoch alle jene Stücke ausgeschlossen werden, die nur Übersetzungen antiker Tragödien sind, da sie sich natürlich in Bezug auf die Einheiten an ihre Vorbilder und Originale halten. Auch die Komödie konnte, trotz ihrer eminenten, die Tragödie weit überragenden Wichtigkeit, im Rahmen dieser Abhandlung nicht berücksichtigt werden.

[2]) Cf. Signorelli, l. c. III, 103; Klein. *Gesch. d. it. Dram.* II, 251; Gaspary, l. c. II, 215; Canello, l. c., p. 221; Morsolin. *Trissino*, p. 72. — Vgl. auch noch Feit, *Sophon.* etc., p. 2.

[3]) Gaspary, l. c. II, 215 sagt, sie sei nur „eine formlose Skizze." Cf. auch Morsolin, l. c., p. 72: „*La Sofonisba di Galeotto del Carretto . . . si allontanava di tanto dall' uso del teatro da non potersi dire vera tragedia*". Ähnlich Ciampolini, *La prim. trag. reg.*, p. 620: „*Questo lavoro drammatico . . . di tragedia non ha altro che il nome*".

[4]) Vgl. oben, p. 81f.

vor einem grösseren Publikum hinderlich war.[1]) Sein Bestreben ging nun dahin, diesem Mangel abzuhelfen. *„Pensiero dominante del Trissino fu quello di dare alla letteratura italiana que' generi di poesia di cui avevano lasciato splendidi esempî i Latini e più ancora i Greci."* [2]) Er nahm sich also die griechische Tragödie zum Muster und ging daran, eine Tragödie nach den Regeln des Aristoteles zu schreiben.[3]) So entstand die *Sofonisba*, Italiens erste regelmässige Tragödie, ein Ruhm, der ihr trotz aller Mängel, die sie besitzen mag, nicht streitig gemacht werden kann und der auch von Trissino's Zeitgenossen neidlos anerkannt wurde.[4])

Die *Sofonisba* wurde, wie schon Gaspary[5]) angibt und Ciampolini neuerdings (1884) nachgewiesen hat, im November 1515 vollendet und sollte noch im selben Jahre in Gegenwart des Papstes Leo X. aufgeführt werden. Doch kam diese Aufführung aus uns unbekannten Gründen nicht zustande;[6])

---

[1]) *Sofonisba. Widm. an Leo* X: *„Manifesta cosa è, che avendosi a rappresentare in Italia, (sc. la Tragedia) non potrebbe essere intesa da tutto il Popolo, s'ella fosse in altra lingua, che Italiana composta."*

[2]) Morsolin, in: *Giorn. stor.* 1884, IV, 438. — Vgl. auch Emiliani-Giudici, *Stor. della lett. ital.* I, 140.

[3]) In der Vorrede zu der erst später verfassten Komödie *I Simillimi* (gedruckt 1548) sagt Trissino selbst: *„Si come ne la Tragedia, o ne lo Eroico cercai di osservare le regole scritte da Aristotile, e mostrate da Omero, e da Sofocle, e da gli altri ottimi Poeti, così ne la Commedia ho voluto servare il modo di Aristofane cioè de la Commedia antica"*. (Opp. I, 328).

[4]) Varchi, *Lezioni*, V, 681: *„Il primo, che scriuesse Tragedie in questa lingua degne del nome loro, fu (per quanto so io) Messer Giovangiorgio Trissino da Vicenza, la cui Sofonisba è da huomini dottissimi grandissimamente commendata, e da molti ammirata, e io per me quanto alla fauola e ancora in molte cose dell' arte, non saperrei se non lodarla, ma in molte altre parti, e spezialmente d'intorno alla locuzione non saperrei, volendola lodare, da qual parte incominciar mi douesse"*. — Cf. auch Giraldi, *Epilog zur Orbecche*, I, 134:

> *E'l Trissino gentil, che col suo canto*
> *Prima d'ognun, dal Tebro, e da l'Illiso*
> *Già trasse la Tragedia a l'onde d'Arno.*

[5]) Gaspary, l. c. II, 530.

[6]) Ciampolini, l. c., p. 611. — Vgl. noch Morsolin, l. c.,

schon Giraldi sagt in der Abhandlung, welche sich an seine *Didone* anschliesst, ausdrücklich, dass die *Sofonisba* nicht aufgeführt wurde [1]) und erst im Jahre 1562 erlebte sie in Vicenza ihre erste Aufführung. [2])

Im Gegensatze zu der im 14. und 15. Jahrhunderte eingeschlagenen Richtung nahm sich Trissino, wie schon erwähnt, die griechische Tragödie zum Vorbilde und benutzte

---

p. 76. — Der wenig verlässige Signorelli (cf. Gaspary, II. 694) erzählt, dass die *Sofonisba* schon im Jahre 1514 in Vicenza und Rom mit grossem Prunke aufgeführt worden sei. (l. c. III, 105.) Der gleichen Ansicht ist Feit, *Sophon. übers. u. eingel.* etc., p. 2; Du Méril, *Origines* etc., p. 36, Anm. 1 setzt die erste Aufführung in das Jahr 1515.

[1]) *Didone*, p. 147: „*Ancore che il Trissino sia stato primo di tutti à comporre lodeuole Tragedia, in questa lingua, non fù però introdotta in scena la sua Sophonisba*".

[2]) Morsolin, l. c., p. 76. sagt über diese Aufführung: „*La fama di quella rappresentazione si diffuse così larga per tutta l'Italia, che gli Academici Olimpici, disperando di un uguale successo si astennero per più che tre lustri dal dare nuovi spettacoli.*" — Die erste Ausgabe der *Sofonisba* erschien in Rom 1524, 4°, die zweite ebendort noch im gleichen Jahre; eine dritte, uns vorliegende, mit den von Trissino erfundenen Lettern gedruckt, in Vicenza, 1529, 4°. Über weitere Ausgaben siehe Fontanini, *Bibl. dell' Eloqu.*, p. 464; Allacci, *Dramaturg.*, p. 727. Nach Morandi, *Le Unità Drammat.*, p. 168, Anm. 3, wurde sie von 1524—1595 nicht weniger als 17 mal gedruckt. Noch im 16. Jahrhundert wurde sie zweimal ins Französische übersetzt: in Prosa, mit Chören in Versen und Prosa, von Mellin de St.-Gelais, aufgeführt 1554 (und 1556) in Blois, in Gegenwart der Königin Katharina von Medici. (Cf. Brantôme, *Vie des Dames Ill.*, in: *Œuvres* II, p. 118), gedruckt 1559 in Paris (zuletzt abgedruckt bei Blanchemain, 1873, III, 159 ff.); in Versen von Claude Mermet, Lyon 1584 (nach Morandi, l. c., p. 168, 1583). — Über die Behandlung des gleichen Stoffes in anderen Litteraturen siehe Feit, *Soph. von Trissino*, p. 2 ff., und *Soph. in Sage u. Dichtung.* Vgl. ferner noch: Rossi in: *Vollm.'s Jahresber.* I, 512 ff.; Wenzel, *Aesthet. Studien über Montchrest.* Diss. Weimar. 1885 (cf. *Z. f. fr. Spr.* IX, p. 91 f.; *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1887, VIII. 481 ff.); Fries, *Montchrest.'s Sophon.*, Marburg. 1886 (cf. Koch's *Z. f. vergl. Litt. Gesch.* I. 471 ff.); Andrae, A., *Soph. in der frz. Trag.*, Oppeln. 1891 (cf. *Engl. Stud.* 1895, XXI, 51 ff.); G. Freytag, *Werke*, Bd. XVI. (Über Geibel's *Soph.*) — Über die Quellen von Triss.'s *Soph.* hat noch gehandelt: Hruška: *T.'s Quellen der Soph.* Progr. R. G. Kolin. 1894 cf. *Z. f. ö. Gymn.* 1896. XLVII, 373 f.).

vor allem die *Alkestis* des Euripides;[1]) einige Züge schöpfte er vielleicht auch aus Petrarca's *Africa*.[2]) Die Tragödie Trissino's hat, wie die griechischen, weder Akt- noch Sceneneinteilung. Die Aktschlüsse werden durch Chöre angedeutet. Obwohl der Inhalt bekannt genug ist, so soll derselbe hier doch kurz angedeutet werden, um zu zeigen, wie sich die Handlung in den Rahmen der Einheiten fügt.

Sofonisba, als erbitterte Feindin der Römer, hat in ihrem Hasse gegen dieselben Syphax geheiratet, obwohl sie zuerst mit dem den Römern freundlich gesinnten Massinissa verlobt gewesen war. Syphax führt Krieg gegen die Römer; Scipio befindet sich schon in der Nähe der Hauptstadt Cirta. Syphax ist ausgezogen, um eine letzte Schlacht zu wagen. — Hier beginnt die Tragödie; das soeben Erzählte hören wir aus dem Gespräche Sofonisba's mit Herminia. Sofonisba fühlt sich durch einen Traum,[3]) den sie in der vergangenen Nacht gehabt hat, beunruhigt (Akt I).

Ein Bote bringt der eben aus dem Palaste tretenden Königin[4]) die Nachricht, dass Syphax gefangen sei. Während der Erzählung des Boten sind die Römer, und mit ihnen Massinissa, schon in die Stadt eingedrungen. Massinissa trifft mit Sofonisba zusammen; diese bittet ihn um Schutz gegen die Römer, den ihr Massinissa auch verspricht unter der Bedingung, dass sie sofort seine Frau werde (Akt II).

Der eben ankommende Unterfeldherr Scipio's, Lelio, erfährt vom Chore, dass Massinissa im Palaste mit Sofonisba Hochzeit feiert. Er hält dem heraustretenden Massinissa, der

---

[1]) Siehe Feit, *Soph. v. Triss.*, p. 2.

[2]) Koch, in: *Koch's Zeitschr.* I. 474. — Über Petrarca's *Africa* vgl.: Körting. *Petrarca*, p. 657 ff.; Borinski, *Das Epos der Ren.*, in: *Geiger's Vierteljahrsschr. f. Kult. d. Ren.*, p. 194 ff.

[3]) Der vorbedeutungsvolle Traum ist eine stehende Erscheinung in fast allen italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts.

[4]) Chor: *Eccω, che adhωr adhωr εsce di casa*
E nωn é bεn anchωr fuor de la porta.

(Nach der Ausgabe Vicenza 1529, mit den von Trissino angewendeten Vokalzeichen: griech. ω für offenes o; gr. ε für offenes e. Vgl. Gaspary, II. 535). Diese Stelle zeigt uns, dass die Scene einen Platz vor dem Palaste vorstellt.

sich weigert, auf sein Verlangen Sofonisba den Römern auszuliefern, seinen Undank gegen seine Freunde vor (Akt III).

Bis hieher hat sich die Handlung, wenn wir die Gespräche und Erzählungen so nennen dürfen, vor dem königlichen Palaste in Cirta abgespielt. Im IV. Akte aber befinden wir uns im Lager Scipio's. Die Gefangenen ziehen an Scipio vorüber und werden in Zelten untergebracht; Syphax wird nicht als Kriegsgefangener, sondern als Freund behandelt. Scipio schickt nach Sofonisba; an ihrer Stelle erscheint Massinissa, der nach langem Weigern dem Zureden und den Drohungen des Siegers nachgibt und seine nunmehrige Gemahlin auszuliefern verspricht (Akt IV). Der letzte Akt spielt wieder vor dem Palaste. Boten melden, dass Sofonisba den ihr von Massinissa gesandten Giftbecher getrunken hat. Sie tritt selbst nochmal auf und stirbt; Massinissa hat noch Vorbereitungen zu ihrer Rettung getroffen; aber es ist zu spät (Akt V).[1])

Aus dieser gedrängten Inhaltsangabe ist ersichtlich, dass die *Einheit der Handlung* streng gewahrt ist. Die *Handlung* nimmt nicht mehr als *höchstens 12 Stunden* in Anspruch; wir finden wenigstens keinerlei Anzeichen für eine längere Dauer. Allerdings ist es sehr unwahrscheinlich, dass Sofonisba, während der Gefangenschaft ihres Gatten, sich sofort zur Verheiratung mit Massinissa entschliesst und dass die Hochzeit sofort vollzogen wird. Doch findet diese unwahrscheinliche und unnatürliche Überhastung wenigstens eine Erklärung in Massinissa's Bestreben, Sofonisba seinen Schutz angedeihen zu lassen, was ihm natürlich am besten gelingen musste, wenn sie seine Gattin war. *Die Einheit des Ortes* ist, wie schon Gaspary[2]) hervorgehoben hat, *verletzt*, indem der IV. Akt in Scipio's Lager spielt. Im übrigen ist, wie fast in allen folgenden Tragödien, die ganze Handlung gewaltsam in einen

---

[1]) Ausführliche Inhaltsangabe siehe bei Riccoboni, *Theat. it.* II. 3ff.; Bozzelli, *Della imit. trag.* II, 203ff.

[2]) *Gesch. der it. Litt.* II, 530; cf. auch Morandi, l. c., p. 169, Anm. — Signorelli, l. c. III, 108 (cit. von D'Ancona, *Orig.* II, 171) behauptet, dass die drei Einheiten beobachtet seien; ebenso Ginguené, l. c. VI, 33.

Tag und auf einen Ort, — meistens auf den Platz vor dem Königspalaste —, zusammengedrängt.

Dass Trissino die Einheit des Ortes verletzte, ist uns ein sicherer Beweis dafür, dass er von dieser Einheit, die ja Aristoteles auch nicht erwähnt, noch nichts wusste und eine Ortsveränderung für erlaubt hielt, solange sie sich im Rahmen der Zeiteinheit vollzog.

Obwohl der poetische Wert der Sofonisba gering ist, so wurde sie doch bestimmend für die Richtung der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts;[1]) denn alle vorhergehenden Versuche waren so schwach, dass ein Vergleich mit ihnen nur zu Gunsten der *Sofonisba* Trissino's ausfallen konnte.[2]) Bekanntlich war aber diese Richtung eine gelehrte. „Den Vorschriften des Aristoteles, dem Muster der Alten suchte man mit Eifer, mit Peinlichkeit zu folgen; die äussere Regelmässigkeit wurde zur Hauptsache, während die einfache Grösse verschwand, welche sich einst in jenen Formen dargestellt hatte. Die Einheiten werden beobachtet, als selbstverständlich, ohne dass man viel über sie disputiert, der einheitliche Ort ist übrigens meist ein sehr vager und allgemeiner, wie später oft bei Corneille, und sobald man sucht, ihn sich näher zu fixieren, entstehen für viele Vorgänge an ihm die grössten Unwahrscheinlichkeiten. Die Zeiteinheit bedingt die geringe Entwicklung der Handlung, den Beginn mit der Krisis.“[3])

Damit ist eine treffende Kritik der ganzen dramatischen Litteratur des 16. Jahrhunderts gegeben, die in ihrer frostigen Regelmässigkeit das grosse Publikum kalt liess und so den Keim des Todes schon bei ihrem Entstehen in sich trug.

Fast gleichzeitig mit Trissino's *Sofonisba* verfasste sein Freund Rucellai seine *Rosmunda*,[4]) welche ebenfalls im

---

[1]) Gaspary, l. c. II, 550.

[2]) Chassang, l. c., p. 187. Als Vorläuferinnen der *Sofonisba* erwähnt er, ausser der *Sofonisba* Galeotto's, die *Virginia* Accolti's, die *Suzanna* Saeco's, die *Didone* Pazzi's.

[3]) Gaspary, *Gesch. der it. Litt.* II, 550. — Vgl. auch Bozzelli, l. c. II, 208ff.

[4]) Mazzoni, *Opp. di Rucellai*, Pref., p. XXXI, nennt sie „*una sorella gemella della Sofonisba*“. — Vgl. auch Mazzoni's ergänzende Anm. im *Propugn.*, N. F. III, 15, und Riccoboni, l. c. II, 23f.

Jahre 1515 vollendet wurde. „*Tornare ai Greci*, sagt Mazzoni, der Herausgeber der Werke Rucellai's, *fu il pensiero dell' uno e dell' altro* (sc. del Trissino e del Rucellai) *e vi si adoperarono e nella scelta della favola e nella condotta dell' azione e nella parte formale delle loro tragedie. Per questo e l'uno e l'altro adattano l'argomento ad unità di tempo e di luogo.*“ [1]) Letzteres ist allerdings nicht richtig; denn die Ortseinheit ist weder in der *Sofonisba* gewahrt, wie wir gesehen haben, noch in der *Rosmunda*, wie schon Bouterweck hervorgehoben hat. [2])

Rosmunda ist eine Nachahmung von Sophokles' *Antigone*. [3]) wie die Situation der Titelheldin im I. und II. Akte deutlich erkennen lässt. Der Inhalt ist kurz folgender:

Rosmunda will, trotz des strengen Verbotes Alboins, den Leichnam ihres im Kampfe gegen Alboin gefallenen Vaters Comundo nächtlicherweile bestatten (Akt I). Sie wird dabei überrascht und gefangen genommen. Die Leiche ihres Vaters wird ausgegraben und der Kopf Alboin gebracht (Akt II). Alboin lässt aus der Hirnschale des Feindes ein Trinkgefäss machen. In seiner Erbitterung über den Ungehorsam Rosmunda's will er sie töten lassen, auf die Vorstellungen seines Ratgebers Falisco aber zieht er es vor, sie durch Güte für sich zu gewinnen und bietet ihr seine Hand an. Nach längerem Zögern willigt Rosmunda ein, seine Frau zu werden, ohne jedoch ihre Rachegedanken aufzugeben (Akt III). Im folgenden Akte erscheint Almachilde, der Rosmunda schon seit langem treu liebt, und erfährt durch den Chor, dass seine Geliebte eben ihre Hochzeit mit Alboin feiert. Unterdessen hat Alboin beim Hochzeitsmahle im Zelte Rosmunda zum verhängnisvollen Trunke aus der Hirnschale ihres Vaters gezwungen (es wird dies von der Amme erzählt); ausser sich stürzt Rosmunda aus dem Zelte, trifft Almachilde und bespricht mit ihm den Racheplan (Akt IV).

---

[1]) *Opp. di Ruc.*, Pref., p. XXIf.

[2]) *Gesch. der Poes. u. Beredsamk.* II, 94. Cf. Morandi, l. c., p. 169, Anm.; Simone Brouwer, *Intorno alla unità di luogo nella Rosmunda del Rucellai*, in: *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*. 1893. I, 246f.

[3]) Gaspary, l. c. II, 552.

Ein Bote verkündet, dass Almachilde Alboin getötet hat, erzählt umständlich die Art des Todes und bringt Rosmunda das abgeschlagene Haupt Alboins (Akt V). [1])

Die Handlung fügt sich nur schwer in den Rahmen der Zeiteinheit; denn sie nimmt mindestens einen vollständigen Tag von *24 Stunden, wenn nicht mehr* in Anspruch. Die *Ortseinheit ist stark verletzt.*

In Akt I bespricht Rosmunda mit ihrer Amme die Ausführung ihres Planes, während der Nacht den Leichnam ihres Vaters zu bestatten, und die beiden machen sich dann auf, um das Vorhaben auszuführen. Es ist also wohl Abend; als Schauplatz des Gespräches ist das Lager Alboins, oder sonst ein Ort in der Nähe des Schlachtfeldes anzunehmen. Im II. Akte befindet sich Rosmunda an der Quelle im Walde, wo, wie ihr im Traume geoffenbart war, die Leiche ihres Vaters lag, und wird bei der Bestattung gegen Morgen überrascht. [2]) Der Ort hat also zwischen Akt I und II gewechselt. Die drei folgenden Akte vollziehen sich im Lager Alboin's, und zwar vor dem Königszelte. [3]) Der Tag ist angebrochen, und die Ereignisse der Nacht werden Alboin gemeldet. Im IV. Akt findet das Festmahl zur Feier der Hochzeit statt, und wir hören im Verlaufe dieses Aktes, dass sich die kritische Scene beim Hochzeitsmahle bereits abgespielt hat, es muss also ein grosser Teil des Tages vergangen sein.

---

[1]) Eine ausführliche Inhaltsangabe gibt Riccoboni. l. c. II. 15ff.

[2]) Akt III, p. 62 erzählt der Bote:

Noi poscia andando al dimostrato loco
C'incontramo in Rosmunda e in altre donne
Che tornavano al bosco con gran fretta
Sul primo a punto rossegiar de l'alba.

[3]) Es ist durchaus nicht nötig, mit Simone Brouwer (*Rass. bibl.* 1893, I. 246f.), auch in den folgenden Akten einen Ortswechsel anzunehmen. Auf der modernen Bühne wäre ein solcher allerdings unerlässlich; im Renaissancedrama aber, im italienischen sowohl wie im französischen, finden wir, wie schon oben des öfteren hervorgehoben wurde, die Handlung auf einen öffentlichen Platz zusammengedrängt, wo die Personen ihren Gefühlen Luft machen, ohne Rücksicht auf unberufene Ohren, die eben nicht hören dürfen, was nicht für sie bestimmt ist.

Im V. Akte wird schon die Ermordung des Königs berichtet, die bei Nacht geschehen ist, wie wir aus der Erzählung des Boten entnehmen.[1]) Wenn wir annehmen, dass die Ermordung sehr früh in der Nacht stattgefunden hat, was nicht recht wahrscheinlich ist, da der König im Schlafe erschlagen wurde, und dass die Nachricht sofort dem darauf schon wartenden Chore überbracht wird, dann ist es möglich, dass die Zeit von 24 Stunden nicht gar viel überschritten wird. Immerhin bleiben noch eine Menge von Unwahrscheinlichkeiten, so die unnatürliche Beschleunigung der Vermählung, für die gar kein Grund vorhanden ist, wie etwa in der Sofonisba, dann der Umstand, dass die Hirnschale, die noch am Morgen im Kopfe Comundo's war, im Laufe des Tages bereits als Trinkgefäss dient u. s. w. Aber ein solch gewaltsames Zusammendrängen von Ereignissen in eine verhältnismässig enge Zeitgrenze findet sich, wie schon erwähnt, in fast allen Tragödien des Jahrhunderts und die *Rosmunda* ist in dieser Hinsicht nicht besser und nicht schlechter als ihre Schwestertragödien.

An poetischem Werte steht sie so ziemlich auf derselben Stufe wie die *Sofonisba*. Schon Varchi[2]) hielt sehr wenig von ihr und auch neuere Kritiker teilen diese Ansicht.[3])

Nach Riccoboni,[4]) Ginguené[5]) und Gaspary[6]) wurde die *Rosmunda* 1516, nach Canello[7]) 1515, statt der

---

[1]) Akt V, p. 104:

La giovane età sua, l'oscura notte
Amica sempre de li umani inganni,
E li veli che aveva al capo avolto
Lo trasformaro in guisa che noi stesse
Lo potavam cognoscer con gran pena.

[2]) *Lezioni*, V, 681: „*Dopo il Trissino fece Messer Giouañi Rucellai, huomo nobilissimo, e di grandissima spettazione, la sua Rosmunda, la quale molti celebrano infinitamente, ma noi non l'hauendo di fresco veduta, non potemo altro dirne, se non che quando già la leggemmo, non ci parue, e massimamente quanto alle parole, degna di tanto grido.*"

[3]) Geiger, l. c., p. 295; Gaspary, l. c. II. 552.

[4]) *Theat. ital.* II, 25.

[5]) *Hist. litt.* VI, 45.

[6]) *Gesch. d. it. Litt.* II, 552.

[7]) *Storia* etc., p. 222, Anm.

zuerst in Aussicht genommenen *Sofonisba*, in Florenz aufgeführt. Diese Ansicht stützt sich auf eine Stelle in einem Briefe Rucellai's an Trissino.[1]) Wie aber Mazzoni[2]) nachgewiesen hat, haben wir keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass die Aufführung wirklich stattfand. Gedruckt wurde die *Rosmunda* zuerst im Jahre 1525, einige Monate nach der *Sofonisba*, zur Zeit des Todes Rucellai's.[3])

Die zweite Tragödie Rucellai's *Oreste*, wahrscheinlich erst kurz vor seinem Tode vollendet, ist bedeutend schwächer als die *Rosmunda*, und nur *„una parafrasi dall'Ifigenia in Tauride di Euripide"*, wie Mazzoni sie nennt.[4]) Sie kann also hier übergangen werden.

Die beiden Freunde, Trissino und Rucellai, deren Tragödien trotz ihrer grossen Fehler und Mängel zu den bedeutenderen des 16. Jahrhunderts gehören, waren die Bahnbrecher der gelehrten tragischen Dichtung Italiens.

Das von ihnen gegebene Beispiel fand bald, wenn auch spärlich, Nachahmung. Lodovico Martelli hinterliess bei seinem 1527 erfolgten Tode eine bis auf die Chöre vollendete Tragödie *Tullia*,[5]) welche durch Claudio Tolommei ergänzt wurde.[6])

Inhaltlich ist sie eine Vermengung der *Elektrafabel* des Sophokles mit der Geschichte der Tullia, der Gemahlin des Tarquinius Superbus.[7]) Tullia's Gemahl, Lucio Tarquinio, hat mit seinem Bruder Demarato vor dem Könige

[1]) *„Habbiate a mente Sofonisba vostra, che forse Phalischo (personaggio di Rosmunda) farà l'acto suo in questa venuta del Papa a Firenze"*. (*Lettere* III, cf. Mazzoni, *Opp. di Ruc.*, p. XVIII).

[2]) *Opp. di Ruc.*, p. XVIII, und *Noterelle su Giov. Ruc.*, in: *Propug.* 1890, XXIII, N. S. III, 387 f. — Cf. auch Morsolin, l. c., p. '76.

[3]) Mazzoni, l. c., p. XXXI. — Mss. und spätere Ausgaben der *Rosmunda* siehe ebendort, p. 261 ff.

[4]) *Opp. di Ruc.*, p. LII f. — Cf. noch Bouterweek, l. c. II, 96; Gaspary, l. c. II, 553 ff., 693. Über den im *Oreste* behandelten Stoff vergleiche noch die Schrift Heumer's: *Die Sage von Orestes in der tragischen Dichtung*, Progr. Gymn. Linz. 1897.

[5]) Klein, l. c. II, 293. Gaspary, l. c. II, 554 sagt, dass sie vor 1531 entstanden sein müsse, da Martelli damals schon gestorben war.

[6]) Canello, l. c., p. 223.

[7]) Gaspary, l. c. II, 554.

Servio, dem Vater Tullia's fliehen müssen. Nach langer Zeit kehrt er unerkannt zurück (hier beginnt die Tragödie) und tötet mit Zustimmung Tullia's deren Vater und hierauf auch die Mutter und macht sich selbst zum Könige.

Die Handlung beginnt also kurz vor der Katastrophe, welche selbstverständlich nur erzählt wird, und spielt sich vor dem Königspalaste in Rom ab, wie aus dem Eingangsmonologe Lucio's hervorgeht. Auch die Zeitdauer ist dort angedeutet. Lucio steht nämlich unerkannt vor dem Palaste seines Vaters, sieht in der Ferne den Wald, wo die Nymphe Egeria wohnt, den Hügel, wo Romulus und Remus von der Wölfin ernährt wurden und fährt dann fort:

Questa è la trista Casa, ove spogliato
Fu mio Padre di vita, et ove or vive
Sicuro e lieto il mio mortal nemico:
E non sa qual per lui s'ordisce impresa
Che finir deesi in questo giorno ancora;
S'a mie voglie il destin non s'attraversa,
E non fa vane sue promesse il Cielo. (Akt I. p. 3.)

Der Ort bleibt immer derselbe und alle Personen kommen dahin, um ihre Geheimnisse und Pläne dem Chore mitzuteilen. Die Handlung, d. h. die Gespräche, die an ihre Stelle treten, denn von einer wirklichen Handlung finden wir auch keine Spur, nimmt nicht viel mehr Zeit in Anspruch, als die Aufführung selbst.

Die *Tullia* ist eine der ersten Tragödien,[1]) in denen die *drei Einheiten strenge beobachtet sind.* Ein anderes Verdienst kann sie allerdings kaum beanspruchen, obwohl ihr Varchi, abgesehen von der Handlung selbst, begeistertes Lob spendet.[2])

---

[1]) Die der Abfassungszeit nach bedeutend ältere *Didone* von Alessandro Pazzi (Ginguené, l. c. VI, 60, setzt sie in das Jahr 1510) war mir nicht zugänglich. Vgl. darüber Gaspary, l. c. II, 554. — Die übrigen Tragödien Pazzi's, sowie die *Antigone* Alamanni's sind nur Übersetzungen gleichnamiger griechischer Stücke.

[2]) *Lezioni*, V, 681 ff. (Siehe Anhang, p. 175 f.). — Vgl. auch Canello, l. c., p. 224: „*La frase e il verso sono oltremodo robusti, e se l'intreccio fosse un po' più chiaro, e meglio esposto in ispecie l'ante-*

Erst nach längerer Pause begegnen wir wieder einem tragischen Dichter, Giraldi Cinthio.[1]) Von seinen neun Tragödien sind die meisten zu Anfang der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts entstanden. Die berühmteste von ihnen und die erste, mit welcher er an die Öffentlichkeit trat, ist die *Orbecche*. Sie scheint auch ihrer Abfassungszeit nach seine erste Tragödie zu sein. Er erwähnt zwar in der vom 20. Mai 1541 datierten und an Herkules II. von Este (Ferrara) gerichteten Widmung der *Orbecche*, bereits die *Altile*, *Cleopatra* und *Didone*, aber nicht als vollendet, wie Gaspary (II, 558) behauptet, und sagt, dass er sie vorläufig noch bei sich zurückbehalte, bis ihm der etwaige Erfolg der *Orbecche* Mut mache, sie sehen zu lassen.[2]) Doch ist hier offenbar nur von den Entwürfen dieser Tragödien die Rede, denn wir hören an anderer Stelle, dass die *Didone* erst nach der *Orbecche* ver-

---

fatto, che l'autore ha modificato per ottenerne i divisati effetti drammatici, sarebbe questa una tragedia veramente buona." — Gaspary, l. c. II, 554, hält mit Recht nichts von ihr. — Erster Druck der *Tullia* in Martelli's *Opere*. Rom. 1533, 8°. (Apost. Zeno, *Note al Font.* p. 468).

[1]) Über Giraldi ist ausser den bekannten Litteraturgeschichten von Ginguené, Tiraboschi, Klein, Gaspary etc. noch zu vergleichen Barotti, *Memorie istoriche di Letterati Ferraresi*, Ferrara, 1792. I, 390 ff. In neuerer Zeit hat über Giraldi eingehend gehandelt Bilancini: *Giambattista Giraldi e la Tragedia italiana nel sec. XVI.* Aquila. 1890. Diese Schrift erfuhr zum Teil ganz widersprechende Beurteilungen. Rossi (*Vollm. Jahresb.* I, 512) nennt sie eine gute Arbeit, wenn sie auch nicht frei von Schwächen sei („*da troppa importanza alle riforme tentate dal Giraldi . . . non sempre si mostra ben informato*"); Renier (ibd. I, 498) sagt, es sei „eine fleissige und nützliche Arbeit, wenn gleich er (sc. Bil.) weit hinter den heutigen kritischen Forschungen zurück bleibe." Ganz ungünstig wird sie von Stiefel in demselben *Jahresber.* I. 526 beurteilt; nach ihm „befriedigt sie in keiner Hinsicht". Gleich abfällig spricht sich über jene Untersuchung auch Cloetta im *Litbl.* 1891. XII. 169 ff. aus. Wir schliessen uns im Grossen und Ganzen dem Urteile Cloetta's an, denn die Schrift zeigt, dass sein Verfasser nicht einmal die Werke des Autors, über den er urteilen will, gelesen hat. Vgl. noch V. R(ossi), in: *Giorn. stor.* XV, 440 ff. und *Riv. crit. di lett. it.* VII, 9 ff.

[2]) *Orbecche*, *Widm.*, p. 8: „*Il che se fa, si darà ardire all' altre sue sorelle, Altile, Cleopatra, e Didone, c'hora timide appresso di me stanno nascose, di lasciarsi vedere*".

fasst worden ist;[1]) in der aus dem Jahre 1543 stammenden Verteidigung der Herkules II. gewidmeten *Didone* sagt Giraldi desgleichen von der *Cleopatra*, dass er erst an die Bearbeitung dieses Stoffes gehen werde.[2]) In den das Datum desselben Jahres tragenden *Discorsi intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie* erwähnt er die *Altile*, die *Selene* und *Gli Antivalomeni* und *le „altre"* als Tragödien mit glücklichem Ausgange.[3]) Die erwähnten fünf Tragödien sind also jedenfalls zwischen 1541 und 1543 entstanden, was bei der schnellen Art des Arbeitens Giraldi's nicht zu verwundern ist. Hat er doch, laut eigenem Zeugnisse, die *Orbecche* in weniger als zwei Monaten verfasst.[4])

Die *Orbecche* wurde, wie Giraldi in der Widmung dieser Tragödie selber sagt, im Jahre 1541 zuerst in seinem eigenen Hause, dann am Hofe des Herzogs aufgeführt[5]) und ist demnach die erste regelmässige Tragödie, deren Aufführung wirklich verbürgt ist.

Sie ist eine Schauertragödie in der Manier Seneca's.[6]) Ihr Inhalt ist kurz folgender: Selina, die Gemahlin des Königs Sulmone, hatte mit ihrem eigenen Sohne ein blutschänderisches Verhältnis unterhalten und die beiden waren von der kleinen Orbecche, der Tochter Selina's und Sulmone's überrascht und von dem Kinde in seiner Unschuld und seinem Unverstande unvorsichtiger Weise verraten worden, worauf Sulmone seinen Sohn und Selina getötet hatte. Orbecche ist

---

[1]) *Didone*, p. 148: *„Ritornando alla Didone, che doppò l'Orbecche è nata . . ."*

[2]) *Didone*, p. 157: *„Ma se forse tardarò più nel compor la Cleopatra, che non ho fatto nel comporre le altre due, accusine, prego Vostra Eccellentia, non dirò la fatica c'hora mi soprastà, delle publiche lettioni di Philosophia, ma il gran maneggio che porta questo real soggetto con esso lui, non la volontà mia, prontissima, a sempre seruirla."*

[3]) *Discorsi* (Neudr. v. Daelli), p. 34. — Gaspary, l. c. II, 558, irrt. wenn er sagt, dass in den *Discorsi* bloss *Gli Antivalomeni* erwähnt seien.

[4]) *Orbecche, Widm.*, p. 5.

[5]) ibd., p. 5.

[6]) Ihr Vorbild ist Seneca's *Thyestes*. Vgl. Gaspary, l. c. II, 555, 557.

nun erwachsen und heimlich mit Oronte vermählt: dieser Verbindung sind 2 Kinder entsprossen. Dies ist die Vorgeschichte der Tragödie. Der Schatten der ermordeten Mutter erzählt im 1. Akte den ganzen Hergang und fordert Rache an der verräterischen Tochter. Der König entdeckt das Geheimnis der Ehe seiner Tochter, tötet Oronte und die zwei Kinder mit eigener Hand und bietet Kopf und Hände des Oronte und die zerstückelten Glieder der Kinder der Tochter als Hochzeitsgeschenk. Orbecche gerät ausser sich vor Schmerz und Wut, ersticht ihren Vater und tötet hierauf sich selbst.[1])

Die *Einheiten der Zeit und des Ortes* sind strenge gewahrt. Der Ort ist, wie immer, der Platz vor dem Königspalaste. Prol., p. 13:

Ecco quest'è l'ampia città reale
Questo è 'l reale palazzo, anzi 'l ricetto
Di morti, e di nefandi, e sozzi effetti . . .

An diesem Platze geht die ganze Handlung vor sich. d. h. sie wird uns erzählt. Hier hält der König seine Beratungen ab und schickt, um mit seinem Consigliere allein zu sein, seine Begleiter ins Haus, z. B. Akt III, Sc. II. p. 53:

Andate voi altri in casa.

Über die Dauer der Handlung finden wir auch eine Äusserung im Stücke selbst:

Akt II, Sc. II, p. 23: sagt der Schatten der Selina:

. . . pria c'hoggi s'attuffi il Sole ne l'onde,
Verranno anch 'essi à le tartare riue
A sostener con me tormenti eterni.

Wie diese Stelle zeigt, soll nach Giraldi's Absicht die Handlung innerhalb eines künstlichen Tages vor sich gehen, wenn es auch durchaus nicht wahrscheinlich ist, dass

---

[1]) Mehr oder weniger genaue Inhaltsangaben bringen Riccoboni. l. c. II. 57 ff.; Ginguené, l. c. VI, 70; Klein. *Gesch. d. it. Dram.* II, 322 ff.; Gaspary, l. c. II. 556 f.

soviel Grausamkeiten sich in einem Tage abspielen können. Die Einheiten sind demnach in der *Orbecche* genau beobachtet.

Die *Orbecche* ist die berühmteste Tragödie Giraldi's und eine der bekanntesten Renaissancetragödien überhaupt.[1]) Sie wurde typisch für eine gewisse Richtung der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts.

Dem Stücke folgt ein Epilog *„La Tragedia a chi legge"*, worin der Verfasser uns mitteilt, dass er einen neuen Stoff und neue Namen (der Stoff ist genommen aus Giraldi's eigener Novellensammlung betitelt *I Ecatommiti, II*[2],) zu einer neuen Tragödie zusammengeflochten habe. Im übrigen habe er die Alten und besonders Seneca nachgeahmt.[2])

Die Nachahmung Seneca's ist charakteristisch für Giraldi. Seine Vorgänger haben sich die griechischen Tragiker zum Muster genommen, Giraldi greift wieder auf Seneca zurück, der schon zwei Jahrhunderte lang allein auf der tragischen Bühne geherrscht hatte und nun durch ihn zu neuem Ansehen kam. Seiner Bewunderung für Seneca hat Giraldi auch in seinen *Discorsi* Ausdruck verliehen: *„Seneca si è dato alle tragedie con tanta eccellenza, che quasi in tutte egli avanzò (per quanto a me ne pare) nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze tutti Greci, che scrissero mai."*

Die Anlehnung an Seneca zeigt sich schon in der äusseren Form der Tragödie, indem sie Akt- und Sceneneinteilung aufweist, was bei den nach griechischen Mustern gebildeten Stücken seiner Vorgänger nicht der Fall ist. Noch mehr aber lässt die Wahl und Behandlung des Stoffes, das Brutale, die gesuchte Grausamkeit, und die mit Vorliebe in Gemeinplätzen und Sentenzen sich bewegende Ausdrucksweise das römische Vorbild erkennen.[3])

---

[1]) Varchi, *L'Ercolano*, p. 378: *„So bene che quando la sua Orbecche fu recitata in Ferrara, ella piacque maravigliosamente, secondo che da due Cardinali, Salviati e Ravenna, che a tale rappresentazione si ritrovarono, raccontato mi fu."* (*L'Ercolano*, verfasst 1560, gedr. 1570, vgl. Gaspary, l. c. II, 538.) — Vgl. noch Riccoboni, l. c. II, 74ff., der sie für ein sehr schlechtes Stück hält. Auch Gaspary, l. c. II, 557f. hält nicht viel von ihr.

[2]) *Orbecche, Epilog*, p. 130f.

[3]) Rossi, in: *Vollm. Jahresb.* 1890, I, 512: *„Giambattista Giraldi in-*

Nicht in allen seinen Stücken hat Giraldi sich so streng an die Regeln von den Einheiten gehalten wie in der *Orbecche*. Besonders in der *Altile* und der *Didone* geht er, wie schon oben (S. 65) erwähnt, mit der Zeiteinheit ziemlich frei um.

Die *Altile* ist eine der 6 Tragödien.[1]) in welchen sich Giraldi dadurch von der Praxis der Alten entfernt, dass er sie glücklich enden lässt; man könnte sie also wohl, wie er selber sagt, Tragikomödien nennen.[2])

Der Inhalt entstammt wiederum einer Novelle in den *Ecatommiti* und ist kurz folgender:

Norrino nimmt eine angesehene Stellung am Hofe des Königs Lamano von Damaskus ein und hat sich heimlich mit des Königs Schwester Altile vermählt. Durch den Verräter Astano, der selber Altile liebt, erfährt der König von

---

staurava l'imitazione di Seneca, introducendo sul teatro coll' „Orbecche" non soltanto le abitudini sceniche del tragico latino, ma anche le sfrenate passioni, le orribili crudeltà, il fare maestoso del dialogo, le profonde tirate filosofiche." Erster Druck der *Orbecche* Vinegia. 1543. 8°. Weitere Ausgaben siehe Fontanini, l. c. I, 472, und Allacci, l. c., p. 577. Gesamtausgabe der Tragödien Vinegia. 1583. 2 vols. 8° (die uns vorliegende Ausgabe.)

[1]) *Altile, Gli Antivalomeni, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.* — Bilancini, l. c., p. 35. 43 u. 64 behauptet, nur drei derselben hätten einen glücklichen Ausgang. Schon Cloetta, *Litbl.* 1891, XII, 171 hat ihn wegen dieser Ungenauigkeit mit Recht getadelt. — Die *Altile* steht in der uns vorliegenden, vom Sohne Giraldi's besorgten Gesamtausgabe der Tragödien (1583) an zweiter Stelle. Über die Abfassungszeit ist nichts Genaueres bekannt, als die unzuverlässige Bemerkung in der Widmung der *Orbecche* (siehe oben, p. 110). Jedenfalls ist sie vor 1543 verfasst, da sie in den *Discorsi* wieder erwähnt wird. Solerti und Lanza, *Il Teatro Ferrarese* etc. (*Giorn. stor.* 1891, XVIII, 149) setzen sie nach Bilancini's Vorgang (l. c., p. 28) in das Jahr 1543.

[2]) *Altile, Prol.*, p. 9:

„Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome
Hauesse di Tragedia, à piacer vostro
La potete chiamar Tragicomedia,
(Poi ch'usa nome tal la nostra lingua)
Dal fin ch'ella hà conforme à la Comedia
Dopo i trauagli, d'allegrezza pieno."

Cf. auch Verardus, *Fernandus Servatus*: siehe oben, p. 98.

dem Verhältnisse der beiden, gerät in Zorn und will Norrino in der folgenden Nacht festnehmen lassen (I, 2, p. 14):

Lam. . . . . *Io vò che questa notte al tardi*
Vada à la stanza di Norrino, e lui
Prenda subitamente, e in questa torre
Co' ceppi a' piedi insin diman lo serbi.

Der Diener Norrino's, Bruno, hat von dem Plane Kenntnis erhalten und beredet nun seinen Herrn zur Flucht, welche mit Einbruch der Nacht bewerkstelligt wird (Akt II).

Am nächsten Morgen meldet der mit der Festnahme Norrino's beauftragte Liscone dessen Flucht (II, 1, p. 49):

Lisc. . . . . *il Paggio suo*
Detto mi hà, che hier sera, bene al tardi,
Col seruo suo si uscì fuor di Damasco.

Der König lässt ihm sofort nachsetzen. Altile ergeht sich in Klagen über ihr und ihres Gemahls Schicksal. Der König wirft ihr mit erregten Worten ihre Schande vor (Akt III).

Norrino hat sich als Hirte verkleidet in einiger Entfernung von der Stadt aufgehalten, ist erkannt und nach heftiger Gegenwehr gefangen worden. Er wird dem Könige vorgeführt, der ihn zum Tode verurteilt. Altile will sich selbst töten (Akt IV).

Lurcone, König von Afrika, ist von Venus im Traume aufgefordert worden, nach Damaskus zu reisen und dort seinen Sohn Ligonio (Norrino) aufzusuchen. Er erscheint in dem Augenblicke als Norrino-Ligonio zum Tode geführt werden soll. Erkennungsscene. Astano tötet sich. Norrino-Ligonio und Altile werden endgiltig vereint (Akt V).

Die Handlung dauert, wie aus der obigen kurzen Analyse ersichtlich ist, und wie Giraldi selber sagt, *beinahe zwei Tage.* [1]) Und auch da ist die Lösung nur durch das Eingreifen der Venus möglich, die den Lurcone veranlasst, gerade am

[1]) *Discorsi*, p. 205 (ed. *Daelli*, II, 10ff.). Cf. oben, p. 65.

kritischen Tage in Damaskus zu erscheinen. Selbstverständlich wählte Giraldi diesen Ausweg, um die Handlung innerhalb zweier Tage zu Ende führen zu können, was aber Bilancini nicht so selbstverständlich zu finden scheint.[1])

Die *Ortseinheit* ist in der üblichen Weise *gewahrt*, indem die Handlung an dem Platze vor dem Königspalaste in Damaskus vor sich geht.[2])

Mit der *Altile* hat Giraldi seine freiere Auffassung von der Zeiteinheit in Praxis umgesetzt. Auch in der *Didone* handhabt er, nach eigenem Zeugnisse,[3]) die Zeiteinheit in derselben Weise, während er in den folgenden Stücken (*Gli Antivalomeni* vielleicht ausgenommen) die Handlung wenigstens scheinbar im Zeitraume eines Tages vor sich gehen lässt.

Die Einheit des Ortes ist sowohl in der *Didone*[4]) als auch in der etwas später fertig gestellten *Cleopatra* beobachtet. Die Handlung dieser letzteren kann wohl in einem Tage untergebracht werden, wenn man annimmt, dass der Tod des Antonius und die Leichenfeierlichkeiten für ihn sich unmittelbar folgen.[5]) Im übrigen sind die beiden erwähnten Tra-

---

[1]) *Giraldi* etc., p. 68: „*Forse l'introduzione di Venere è fatta per spiegare miracolosamente la venuta repentina di Lurcone e di Sethin che in un giorno vengono a Damasco . . .*“

[2]) *Altile*, *Prol.*, p. 10:

„*Eccola, Spettatori, Ecco le stanze*
Reali, e i palagi alti e superbi
Di que' Signori, c'hoggi comparire
Vedrete quì, per darui alto diletto.“

Nach d'Ancona, l. c. II, 414 wurde die *Altile* 1543 in Ferrara aufgeführt.

[3]) *Discorsi* etc., p. 205 (ed. *Daelli*, p. 10f.); s. oben, p. 65.

[4]) Über Giraldi's *Didone* vgl. Graesse, *Lehrb.* V, 417.

[5]) Eine genaue Analyse der *Cleopatra* Giraldi's findet sich in Moeller's „mustergültiger literarhistorischer Monographie“ (Schröter, in: *Deutsch. Litbl.* XI. Nr. 44): *Die Auffassung der Kleopatra* etc., p. 12ff., p. 18ff. Doch sei hier eine Ungenauigkeit richtig gestellt. Moeller führt die Tragödien nach ihrem Entstehungsjahre auf, z. B. Spinello, *1540, gedruckt 1550*. Es wäre also die *Cleopatra* Giraldi's nicht in das Jahr 1583 zu setzen, welches das Druckjahr ist, sondern in das Jahr 1543, in welchem Jahre sie spätestens verfasst wurde. Moeller gibt auch eine dankenswerte Liste von Cleopatratragödien seit dem 16. Jahr-

gödien ziemlich wertlos, es kann also auf eine eingehendere Besprechung verzichtet werden.

Die Tragödie *Gli Antivalomeni*, die nicht, wie Bilancini behauptet, erst 1548 verfasst ist, sondern um das Jahr 1543, da sie in dem *Discorso* (1543) bereits erwähnt wird.[1]) hat wie *Altile* und die noch folgenden 4 Stücke einen glücklichen Ausgang.[2])

Die Handlung der *Antivalomeni* ist sehr verwickelt und eigentlich eine Doppelhandlung, wie sie später von Castelvetro als wünschenswert bezeichnet wird.[3])

Loteringo, König von England, hat auf dem Totenbette die Regierung, sowie die Sorge für seine Frau und Tochter, dem Nicio anvertraut, mit der Verpflichtung die Tochter zu heiraten und einem eventuellen Sohne die Herrschaft nach ihm zu übergeben. Nicio hat aber sein Wort nicht gehalten, sondern die beiden Frauen an Männer von niedriger Geburt verheiratet und selber eine Frau genommen. Die drei Frauen haben ziemlich zu gleicher Zeit Kinder geboren, die Mutter eine Tochter, die Tochter einen Sohn, und die Gemahlin des Nicio, die Königin, einen Knaben und ein Mädchen. Die Zwillinge hat Nicio auf Anraten Emone's, des treuen Ratgebers des alten Königs, in Pflege zur Frau und Tochter seines verstorbenen Herrn gegeben, welche ihre eigenen Kinder, wiederum auf Emone's Betreiben, den Königskindern unterschieben. Nach Jahren kommen die vier Kinder an den Hof und verlieben sich gegenseitig. Dies ist die Vorgeschichte der Tragödie. Der König erfährt von dieser Liebe

---

hundert. Zu den dort aufgeführten 39 Bearbeitungen dieses Stoffes fügen wir noch: Cesare de' Cesari, *Cleopatra*, 1552, Celso Pistorelli, *Marc Antonio e Cleopatra*, 1576 (beide erwähnt von Apost. Zeno, *Note al Font.*, p. 473 und Ginguené, l. c. VI, 75); ferner eine *Cleopatra* von Giovan Caponi, 1628 (Riccoboni, *Th. it.* I, 111), die uns allerdings nur dem Namen nach bekannt sind. — Vgl. noch Moeller, *Kleopatra-Studien, in: Bl. f. bayr. Realsch.* 1889, IX, 76 ff. Ferner noch Croce, *I Teatri di Napoli*, in: *Arch. stor. per le prov. Napolet.* 1889, XIV, 605.

[1]) Siehe oben, p. 111.

[2]) Siehe oben, p. 114, Anm. 1.

[3]) Siehe oben, p. 44 f.

und verurteilt seine eigenen Kinder, welche als die der beiden Frauen gelten, zum Tode. Schliesslich erfährt er jedoch die vollzogene Täuschung und will in seinem Zorne Emone und die beiden Frauen töten lassen. Auf die Nachricht jedoch, dass der König von Schottland gestorben sei und die Schotten sich unter seine Herrschaft gestellt haben, willigt Nicio in die Vermählung der Kinder. Sein Sohn wird sein Erbe, und der Gemahl seiner Tochter erhält die Krone von Schottland.

Dies ist in Kürze der Inhalt. Die *Zeit* der Handlung beträgt wohl etwas *mehr als einen vollständigen Tag.* Im III. Akte soll Emonio, der vermeintliche Sohn Nicio's, noch vor Abend nach Schottland geschickt werden, um ihn von seiner Liebe zu Elbania abzubringen (III, 1, p. 60):

> Nicio . . *Ma gratia hò al Ciel, poscia, che mi ha proposto*
> *Via di poter mandare Emonio fuori*
> *Hoggi (pria che si asconda il Sole) in parte,*
> *Ou' è per dimorare un lungo tempo.*

Seine Schwester Philene reist jedoch verkleidet an seiner Statt ab, damit er zum Schutze Elbania's anwesend sei. In der Nacht noch wird Emonio, der sich in Elbania's Gemach geschlichen hat, entdeckt. Im Laufe des nächsten Tages soll er hingerichtet werden. Diese Hinrichtung wird aber durch die wieder zurückgekehrte Philene vereitelt. Emonio und Philene werden beide ins Gefängnis abgeführt; bis zur glücklichen Lösung vergeht immerhin noch eine geraume Zeit, so dass also die Handlung wohl länger als 24 Stunden dauert.

Die *Ortseinheit* ist in der herkömmlichen Weise *beobachtet.*

Eine ähnlich verwickelte, wenn auch mehr einheitliche Handlung hat *Arrenopia.*

Arrenopia, die Tochter des Königs Orgito von Schottland, hat sich wider den Willen ihres Vaters mit Astatio, dem König von Hibernia, verheiratet. Sie ist jedoch bei ihrem Gemahl verleumdet worden und dieser hat den Befehl gegeben, sie zu töten. Die Ausführung der That ist jedoch von einem gewissen Hipolipso noch rechtzeitig vereitelt worden, welcher die Verwundete in sein Haus aufgenommen hat, ohne

jedoch merkwürdigerweise ihr Geschlecht zu erkennen. Dort lebt sie nun schon drei Jahre unter dem Männernamen Agnoristo in der Nähe des Hofes ihres Gemahls, und zeichnet sich bei jeder Gelegenheit durch Tapferkeit und Klugheit aus. Um sich für die vermeintliche Ermordung seiner Tochter an Astatio zu rächen, hat Orgito diesem den Krieg erklärt. Während desselben ist es Arrenopia, immer noch unerkannt als Agnoristo, gelungen, sich die Gunst ihres Gemahls zu erwerben. Durch die Entdeckung ihres Geheimnisses versöhnt sie die beiden Gegner und wird von Astatio, der schon längst seine Übereilung bereut hat, mit Freuden aufgenommen.[1])

Die Handlung ist in den *Zeitraum eines Tages* zusammengedrängt; es findet sich keinerlei Andeutung, dass sie mehr Zeit in Anspruch nehmen soll. In Wirklichkeit allerdings würde sie wohl bedeutend länger dauern.

Die *Arrenopia* ist das einzige Stück Giraldi's, in welchem die *Ortseinheit* sichtlich verletzt ist, wie dies schon von Quadrio getadelt wurde.[2]) Im letzten Akte wird nämlich der Schauplatz der Handlung, die sich bis dahin in Limirico, der Hauptstadt des Königreichs Hibernia abgespielt hat, ins feindliche Lager verlegt; denn der Herold meldet dort dem König Orgito, dass vor dem festgesetzten Zweikampfe ein Ritter ihn zu sprechen wünsche.

In den drei übrigen, ganz unbedeutenden Stücken, *Selene* (schon 1543 erwähnt), *Euphimia* und *Epitia*, überschreitet die Handlung, wenigstens äusserlich, den *Zeitraum eines Tages* nicht. Auch die *Ortseinheit* ist nicht direkt verletzt.

Zwei Drittel der Tragödien Giraldi's enden, wie wir gesehen haben, glücklich. Bilancini nennt diese neue tragische Form die *tragedia nova giraldiana* und sieht in ihr eine Vorläuferin des modernen, romantischen Dramas,[3]) eine Ansicht, der Rossi mit Recht widerspricht.[4])

---

[1]) Cf. Klein. *Gesch. d. it. Dram.* II, 340 f.; Bilancini. l. c., p. 91 ff.; Daniel, *Ath.* 1881, II, 465; Creizenach. *Angl.* 1885, VIII, 419.

[2]) *Della Stor. e della Ragione d'ogni Poes.* IV, 182: „*Non possiamo approvare l'Arrenopia del Giraldi composta di scena mutabile.*"

[3]) l. c., p. 120.

[4]) *Vollmöll. Jahresber.* I, 512.

Für uns ist von Bedeutung, dass Giraldi nicht nur inhaltlich, sondern auch formell von dem alten Wege abweicht und die Dauer der Handlung, wenn nötig, bis zu zwei Tagen ausdehnt. Wenn er auch in den meisten Stücken die Zeit von 24 Stunden nicht, oder nicht viel überschreitet, so sieht man doch, dass ihm gerade diese Einheit grosse Schwierigkeiten bereitet, wie es übrigens bei der verwickelten Handlung einiger seiner Stücke nicht anders möglich ist. Am liebsten hätte wohl Giraldi diese Einheit überhaupt über Bord geworfen, wenn ihn nicht die Autorität des Aristoteles daran verhindert hätte.

Anders ist es mit der *Ortseinheit*. Diese hält Giraldi offenbar für notwendig, obwohl Aristoteles nichts davon gesagt hatte. Nur einmal verletzt er sie in wenig auffälliger Weise. Die Gründe für die Beobachtung gerade dieser Einheit sind rein praktischer Natur, wie Giraldi dies in der Verteidigung seiner *Didone* selber angedeutet hat.[1]) Seine Tragödien waren für die Aufführung berechnet; es ist deshalb ganz natürlich, dass er auf die Aufführbarkeit derselben Rücksicht nahm. Wenn man auch bereits allerlei Maschinen benützte, um z. B. Geister erscheinen zu lassen etc.,[2]) so war die Bühnentechnik jener Zeit doch noch nicht so ausgebildet, dass ein umfassender Scenenwechsel während des Stückes ohne grosse Störung und lange Pause hätte vor sich gehen können. Um also die Darstellung zu erleichtern, beschränkt Giraldi die Handlung auf ein und denselben Ort. Allerdings darf man sich diesen Ort nicht allzu genau ansehen, sonst entstehen die gleichen Unwahrscheinlichkeiten, wie wir sie in den übrigen Tragödien des Jahrhunderts auch finden, so z. B. in der *Euphimia*.

Giraldi galt als einer der bedeutendsten Tragiker des 16. Jahrhunderts,[3]) und so konnte es nicht fehlen, dass seine

---

[1]) Siehe oben, p. 66.

[2]) Vgl. darüber besonders das schon erwähnte interessante Werkchen Flechsig's, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien*, p. 5; ferner noch Riccoboni, l. c. I. 280 u. Du Méril, *Hist. de la Com.*, p. 80.

[3]) Varchi, *L'Ercolano*, p. 378: „*Giraldi . . . ha grido d'essere ottimo tragico.*“ — Vgl. die oben, p. 63, Anm. 1 citierten Werke.

poetischen Ideen manche Anhänger, und seine Tragödien Nachahmungen fanden. Vor allem erzeugte das Beispiel der *Orbecche* [1]) eine Reihe ähnlicher Tragödien, [2]) die ihr Vorbild an Grausamkeit und abschreckender Wirkung noch zu überbieten suchten, z. B. die *Marianna* Dolce's, Groto's *Dalida* und *Hadriana*, die *Acripanda* von Decio da Orte (Horte), Manfredi's *Semiramis* [3]) etc. Auch die *Altile* und *Arrenopia* regten ähnliche Tragödien, jedoch ohne glückliche Lösung, an, so den *Torrismondo* Tasso's, den *Tancredi* Torelli's u. a.

Ein Gegenstück zur *Orbecche* ist die nur ein Jahr später, 1542, verfasste *Canace* von dem gefürchteten Kritiker Sperone Speroni. [4]) *Canace* sollte nach dem Willen ihres Autors, wie Bilancini ausnahmsweise einmal richtig hervorhebt, [5]) die *Orbecche* verdrängen. Hatte Giraldi das Ideal einer Tragödie durch die Nachahmung Seneca's zu erreichen gesucht, so lehnte sich Speroni in der äusseren Form an die

---

[1]) „*Il modello dell' altre*" nennt sie Groto in der Widmung seiner *Dalida* (p. 5a).

[2]) Vgl. Gaspary, l. c. II, 565. — Bilancini, l. c., p. 140.

[3]) Bozzelli, l. c. II, 243 nennt diese Tragödien „*atrocissimi fra tutt' i soggetti che potessero venir mai scelti da una fantasia incredula di ogni virtù, impaziente di ogni commiserazione e smaniosa soltanto di non aver mezzi abbastanza per imputare all' uman genere de' più mostruosi ancora e inverisimili delitti*". — Vgl. noch das sehr zutreffende Urteil Ginguené's, l. c. V, 126f. (Siehe Anhang, p. 176.)

[4]) Bozzelli, l. c. II, 241f.: „*Era versatissimo in ogni sorte di lettere antiche e moderne; e i suoi scritti scintillano talvolta di un acume di ragionamenti che ce lo attestano altresì filosofo . . . Tenevasi come il solo oracolo de' suoi tempi; non riconosceva uguali; tutto dovea cedere innanzi all' autorità del suo nome; e l'invidia che lo rodeva all' apparizione di qualche nuova intelligenza, lo rendea censor severo, ingiusto e maligno.*" — Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 559, und Di Niscia, *La Gerusal.* etc., in: *Propug.* XXII. 2, 443, der ihn „*un giudice bizzoso e dispotico di cose letterarie*" nennt.

[5]) l. c., p. 127: „*Lo Speroni, invidioso quant' altri mai per espressa confessione di parecchi suoi contemporanei aveva voluto colla sua Canace offuscare l'Orbecche del Giraldi. Il tempo in cui fu scritta — nel principio del 1542, mentre l'Orbecche era stata rappresentata soltanto l'anno innanzi —, il ritorno al modo greco quasi posto come sconfessione del sistemo giraldiano della divisione in atti e scene, la novità metrica, dimostrano già questo spirito di opposizione.*"

griechischen Muster an, was durch den Mangel der Akt- und Sceneneinteilung zum Ausdrucke kommt. Inhaltlich aber steht *Canace* dem griechischen Drama ebenso fern wie ihre etwas ältere Nebenbuhlerin, welche sie an Grausamkeit und abschreckender Wirkung womöglich noch überbietet.[1])

Die Tragödie behandelt die Fabel von dem Geschwisterpaar Maccareus und Canace, den Kindern des Aeolus, welche auf Betreiben der Venus, die sich an Aeolus rächen will, in sündhafter Liebe zu einander entbrannt sind. Der Vater entdeckt das Vergehen seiner Kinder, lässt das neugeborene Kind den Hunden vorwerfen und zwingt Canace, sich zu töten. Maccareus tötet sich selbst.[2])

Die hier nur angedeutete Handlung schliesst sich in den *Zeitraum eines künstlichen Tages*, wie auch aus dem Prologe hervorgeht, den sonderbarerweise der Schatten des noch ungeborenen Kindes spricht (Prol., p. 9):

„*Certo non è tra voi alma sì fera*
Nè cor di tigre o d'orsa
Che con la faccia asciutta
Passi questa giornata;
E che innanzi alla sera
Non gli si cuopra il core
Di tenebroso orrore.“

Die Ereignisse drängen sich allerdings sehr. Im II. Akte tritt Canace selbst noch auf; im IV. Akte ist das Kind bereits geboren und von den Hunden zerrissen. Doch ist es nicht absolut unwahrscheinlich, dass dies alles in einem Tage vor sich geht.

Der Ort der Handlung wird uns ebenfalls vom Schatten des Kindes genau beschrieben (Prol., p. 7 f.):

---

[1]) Lombardi, l. c., p. 212. nennt sie „*una turpe tragedia*“. Vgl. auch De Sanctis, *Lett. Ital.* II. 195: „*Le Tragedie erano orrori, e tra le più insupportabili era appunto la Canace dello Speroni*“.

[2]) Ausführlichere Inhaltsangabe siehe bei Riccoboni, l. c. II. 84 ff.; Ginguené, l. c. VI, 82 ff. und Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 312 ff.

. . . . . *Questa*
E'l isola d'Eolia, onde è signore
Eolo mio avo: questo
E il carcer de' suoi venti,
Che egli scioglie ed affrena.
Qui il suo tempio ha Giunone,
Qui Eolo il suo palazzo:
Qua nacqui, e in questa cesta
(Questa cesta medesima
Oggi vedrete in man della nutrice
Di mia madre mescina) in questa cesta
Si nascondean le pargolette membra
Del vero corpo mio, che a brano a brano
Dilaceraro i cani.
Queste selve vicine
Vel potran dir ove le piante e l'erbe
Fur rugiadose e molli
Del sangue che io versai
Delle mi vene acerbe.

Die Scene ist also, wie wir das Gleiche auch schon in Martelli's *Tullia* und in einigen Stücken Giraldi's gesehen haben, genau vorgezeichnet; ein Wechsel findet nicht statt, ist auch gar nicht nötig, da die Handlung, wie sie ist, nach den Gesetzen der Tragödie doch nicht dargestellt, sondern nur erzählt werden kann.

Die *Canace* wurde, wie sie entstand, vom Autor stückweise der Academia degli Infiammati in Padua mitgeteilt und sollte 1542 noch aufgeführt werden. Die Aufführung wurde aber durch den Tod des Schauspielers Ruzzante verhindert.[1])

Gleich nach ihrem Bekanntwerden (1542) rief die *Canace* eine lebhafte Kritik hervor.[2]) die sich, ausser einigen

[1]) Ginguené, l. c. VI, 85f.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 308f.; Gaspary, l. c. II, 559. — Gedruckt wurde das Stück zum erstenmale in Venedig, 1546, 8°, u. im gleichen Jahre in Florenz; spätere Drucke siehe bei Fontanini, l. c., p. 468, und Ergänzungen hierzu bei Allacci, l. c., p. 159.

[2]) Das *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Maccareo*, 1543, von unbekanntem Verfasser, wurde schon oben (p. 62) erwähnt. Diese Kritik,

Ausserlichkeiten, hauptsächlich gegen ihren unmoralischen Inhalt richtete, für den die höhere Einwirkung der Gottheit nur eine schwache Entschuldigung ist. Speroni entschloss sich sogar später noch zu einer teilweisen Umarbeitung, in der durch das Auftreten der Venus die Unmoralität der Handlung in ein milderes Licht gestellt werden sollte.[1])

Abgesehen von der unglücklichen Wahl des Stoffes ist die *Canace* nicht besser und nicht schlechter als die Mehrzahl ihrer Schwestertragödien. Sie besitzt alle Eigenschaften und Fehler der Renaissancetragödie, vor allem wahrt sie streng die drei Einheiten, ein Vorzug, der die Fehler von selbst in sich schliesst. Denn die Handlung wird dadurch vollständig von der Bühne verbannt und an ihrer Stelle füllen endlose Erzählungen und Monologe das Stück.[2])

Als die beste Tragödie des 16. Jahrhunderts wird von vielen Kritikern die *Orazia* des berüchtigten, ebenso zügel- und schamlosen wie geistreichen Pietro Aretino angesehen.[3]) Sie besitzt viele unleugbare Vorzüge, deren her-

---

sowie die Entgegnung Speroni's und noch andere hierher bezügliche Schriften sind im Anschlusse an *Canace* gedruckt in Speroni's *Opp.*, Venez. 1740, vol. IV, sind aber in Bezug auf die Einheiten ohne Interesse. — Vgl. über diese Schriften besonders Quadrio, l. c. III. 67; Ginguené, l. c. VI, 86; Gaspary, l. c. II, 561f., 693.

[1]) Diese „*Tragedia Riformata*" ist abgedruckt in Speroni's *Opp.* IV, 283ff. Sie weist im Gegensatze zur ersten Bearbeitung Akteinteilung auf.

[2]) Vgl. noch Gaspary's abfälliges Urteil (l. c. II, 559f.), ferner Canello, l. c., p. 231, Anm.

[3]) Gaspary, l. c. II, 562: „Die Orazia ist sogar das interessanteste Stück des Jahrhunderts und Pietro's vollkommenstes Werk." — Massimo Fabi (*Pietro Aretino, Prefaz.*, p. 120) sagt: „*Di tutte le tragedie italiane del secolo decimo sesto non ve n'ha una la quale, per l'osservazione del costume, pel movimento teatrale, per la perfetta unità dell' insieme e del punto di vista, per la maschia semplicità del piano e la larghezza del tentativo, possa sostenere il paragone colla Orazia.*" — Canello, l. c., p. 225, nennt sie „*un dramma shakespeariano di larghe proporzioni, con perentro un forte abito di popolo, e di popolo romano, con passioni grandiose, con urti violenti e talvolta brutali, con vita vera e grande insomma*". — Bilancini, l. c., p. 131f., widerstreitet nicht ganz glücklich dieser Ansicht Canello's.

Pietro Aretino ist ausserdem als Lustspieldichter bekannt (*La*

vorragendster in dem Stoffe selbst liegt, das edle Gefühl der glühendsten Vaterlandsliebe nämlich, wenn sie auch in ihren Ausbrüchen brutal wird.

Verfasst wurde das Stück spätestens 1546, wie aus der Widmung an den Papst Paul III. hervorgeht, welche das Datum des 1. September 1546 trägt.[1])

Die Handlung — Kampf der Horatier und Kuriatier, Ermordung der Schwester durch den überlebenden Sieger — ist so allgemein bekannt, dass eine Erzählung derselben hier überflüssig ist.[2])

Der Kampf findet während des 1. und in der Zwischenzeit bis zum 2. Akte statt und wird uns im 2. Akte durch einen Boten erzählt. Im 3. Akte kommt der Sieger selbst und tötet seine jammernde Schwester. Der 4. Akt ist ausgefüllt durch die Verhandlung gegen Horatius, der, zum Tode verurteilt, an das Volk appelliert. Dieses, durch die beredte Verteidigung des Vaters des Mörders bewegt, spricht im 5. Akte Horatius frei, unter der Bedingung, dass er zur Sühne, verhüllten Hauptes, den Nacken unter das Joch beuge. Der stolze Römer weigert sich entschieden, diese Schmach auf sich zu nehmen. Die Lösung erfolgt durch den Eingriff einer höheren Macht. Eine unsichtbare Stimme fordert den Horatius auf, sich dem Willen des Volkes zu fügen.

Aus dieser Andeutung des Ganges der Handlung ist schon zu ersehen, dass die *Einheiten gewahrt* sind. Die Handlung geht ganz ungezwungen in einem Tage vor sich. Die Ortseinheit ergibt sich bei der Art der Handlung eigentlich

---

Cortigiana, Il Marescalco etc.). Er schrieb auch religiöse Werke. Berüchtigt ist er durch seine *Dialoghi* und die *Sonetti lussuriosi*. — Über Pietro Aretino's Leben und Werke siehe Mazzuchelli, I². 1010 ff. (*L'Orazia*, p. 1018); Massimo Fabi. *Opp. di Aret., Pref.* 1—104; ferner noch Signorelli, l. c. III. 121 ff.; Ginguené, l. c. VI. 128 ff. (schon er nennt die *Orazia* ein Shakspere'sches Drama); De Sanctis, l. c. II. 162 ff.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II. 356 ff.; Geiger. l. c., p. 314; Gaspary, II. 454 ff., 562 ff.; Stiefel. *Z. f. rom. Phil.* 1891. XV, 212.

[1]) Erste Ausgabe *Venegia appresso Gabr. Giolito.* 1546. 8°; zweite Ausgabe ibd. von demselben. 1549. 12° (Allacci, l. c., p. 576). Über eine Aufführung ist nichts bekannt. (Vgl. Fabi, l. c., p. 120.)

[2]) Genaue Inhaltsangabe bei Ginguené. l. c. IV. 130 ff.

von selbst, wenn man bedenkt, dass im alten Rom alles öffentlich auf dem Forum verhandelt wurde, die Bekannten sich dort trafen etc.

Es muss also die *Orazia* auch in Bezug auf die ungezwungene Wahrung der Einheiten als eine der besten Tragödien des Cinquecento betrachtet werden.[1]) Was vielleicht an ihr zu tadeln wäre, das ist die gewaltsame Lösung des Konfliktes durch den *Deus ex machina*.

Die *Orazia* schliesst die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wenn wir auf den eben besprochenen Zeitraum zurückblicken, und ihn mit dem nun folgenden vergleichen, so ist es, wie Stiefel hervorhebt, „höchst auffällig, wie wenig die Tragödie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gepflegt wurde und welchen Aufschwung sie mit einem Male gerade um die Mitte desselben nahm".[2]) Wenn er aber hinzufügt, dass man vor 1550 zusammen nicht viel mehr als ein halbes Dutzend zählen könne, so übersieht er, dass Giraldi's Tragödien fast alle vor 1550 entstanden sind, ebenso wie die nachher zu besprechende *Didone* Dolce's. Allerdings sind einige Stücke Giraldi's erst später bekannt und gedruckt worden. Immerhin ist die Zahl der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts verfassten Tragödien verschwindend gering gegen die Unmenge, welche die zweite Hälfte hervorbrachte.[3])

Das Beispiel und der Erfolg der Tragödien Giraldi's, insbesondere der *Orbecche* und der *Canace* Speroni's, sowie die durch Giraldi sanktionierte freiere Handhabung der Zeiteinheit bewirkten wohl mehr als alle Theorien diesen quantitativen Aufschwung der Tragödie. Die qualitativen Leistungen blieben freilich meist noch hinter denen der ersten Hälfte des Jahrhunderts und nur wenige Tragödien sind es, die eine eingehendere Würdigung verdienen.

In der äusseren Form herrscht die durch Giraldi

---

[1]) Signorelli, l. c. VI, 122, lobt die *Orazia* wegen ihrer Regelmässigkeit. Vgl. noch Gaspary, l. c. II, 563. — Corneille behandelt in seinem *Horace* denselben Stoff.

[2]) In: *Grö. Z.* 1891, XV. 189, Anm. 1.

[3]) Ein Verzeichnis aller Tragödien des 16. Jahrhunderts in Italien findet sich bei Quadrio, l. c. III, 62 ff.

neuerdings zu Ansehen gebrachte Nachahmung Seneca's vor; nur ganz vereinzelt halten sich die Dichter an die durch Trissino eingeführte griechische Form.

Eine der ersten und bekanntesten Nachahmungen der *Orbecche* und damit Seneca's ist die *Marianna* von Lodovico Dolce. Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender:

Marianna, die Gemahlin des Herodes, der ihren Bruder, dem die Herrschaft von rechtswegen gehört hätte, ermordet und sich selbst zum Könige gemacht hat, wird bei ihrem Gemahle verleumdet und des an ihm versuchten Giftmordes, sowie des Ehebruchs mit Soemo beschuldigt. Herodes lässt zuerst Soemo hinrichten, seinen abgehauenen Kopf und seine Hände der Marianna überbringen, und hierauf diese selbst, nebst ihren zwei Kindern und ihrer Mutter, als der Mithelferin, töten. Im letzten Augenblicke bereut er jedoch sein voreiliges Urteil und will es zurücknehmen, es ist aber bereits vollzogen.[1])

Diese kurze Inhaltsangabe zeigt, dass die *Marianna* ihre Vorgängerinnen an Grausamkeit fast noch überbietet. Die *Handlung* soll nach der Absicht des Dichters *in einem Tage* vor sich gehen, wie aus Akt II, Sc. 4 ersichtlich ist, wo Herodes (p. 66) sagt:

> *. . prima che torni il Sole ne l'onde*
> *Io farò quel che gia fece Alessand[r]o.*

(i. e. die Verwicklung mit Gewalt lösen). Es ist auch psychologisch nicht ganz unwahrscheinlich, dass der jähzornige Herodes, der übrigens Marianna leidenschaftlich liebt, in der Aufwallung seiner Eifersucht die Blutthat sofort vollziehen lässt.

Den Ort erfahren wir aus dem Prologe, den die „Tragödie" spricht (p. 10 f.):

> *Questa, che di lontan ui si dimostra*
> *È la città . . . .* (sc. Gerusalemme).

---

[1]) Genaueres siehe bei Ginguené, l. c. VI. 78 f.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II. 375 ff.; Bilancini, l. c., p. 138 ff. — Vgl. auch Canello, l. c. 231, Anm.

E quest' altro, che u'è vicino a gli occhi
È un Castel non lontan da la cittade,
Ou' hoggi seguiranno horribil morti . . . .

Es ist also ein Platz vor dem Kastell gemeint; ein Wechsel des Ortes findet nicht statt.

Die *Marianna* war, wie aus der Widmung an Antonio Molino hervorgeht, zuerst im Hause des Sebastian Erizzo vorgelesen worden und hatte ungeteilten Beifall gefunden. Dann wurde sie im Palaste des Herzogs von Ferrara in Venedig aufgeführt.[1]) Gedruckt wurde sie bei Giolito in Venedig, im Jahre 1565. Sie ist jedoch wahrscheinlich schon etwas früher entstanden.[2])

Schon ziemlich lange vor der *Marianna* war Dolce's *Didone* entstanden,[3]) welche von Riccoboni für die erste

---

[1]) Dolce, *Marianna*. Widm., p. 4: „*È ancnuto adunque, che prima, essendo, come per prova, recitata in casa del Mag. e dottiss. S. Sebastiano Erizzo, senza non pur la Musica, e lo apparato della Scena; che sono poste da Aristotile come parti principali e necessarie alla fauola, ma senza ancora i vestimenti: ella fu comunemente lodata da trecento e piu gentilhuomini, che ui si erano rauuiti per udirla. Et essendo di poi recitata con gli habiti, col canto, e con gli ornamenti conueneuoli nel palagio dell' Eccellentissimo S. Duca di Ferrara; quantunque la prima uolta per la gran moltitudine fosse turbato il rappresentarla: la seconda fu confermato il giudicio primiero*". (Dat. v. 25. Mai 1565.) Ob die Aufführung, von der *Dolce* hier spricht, wirklich erst 1565 stattfand, geht aus seinen Worten nicht hervor. Allacci, l. c., p. 504, und Gaspary, l. c. II, 564 setzen sie in dieses Jahr.

[2]) Die *Marianna* Dolce's fand einen Nachahmer in Tristan l'Hermite. Vgl. über diesen die ausgezeichnete Schrift Bernardin's: *Un précurseur de Racine. Tristan l'Hermite*, Paris. 1895. (Cf. *Gött. gel. Anz.* 1897, p. 160; *Rev. des cours et conf'r.* V. N. 16.) Auch Voltaire schrieb eine gleichnamige Tragödie, doch hat er nach Ginguené's Ansicht die italienische Tragödie erst bei der Überarbeitung seines Stückes kennen gelernt und daraus die Figur des Soheme entnommen (Ginguené, l. c. VI, 80ff.).

[3]) Im Prologe zur *Marianna* wird sie schon erwähnt (p. 9) Erster Druck Venedig. 1547, 8° (Fontanini, l. c., p. 474). 2. Ausg. Venedig. 1560, 12° (Allacci. l. c., p. 251). Uns liegt die 3. Ausgabe (Venetia. 1566, 8°) vor. Die übrigen darin enthaltenen Tragödien (*Giocasta, Medea, Ifigenia, Thieste, Hecuba*) sind nur Übersetzungen gleichnamiger griechischer und römischer Stücke.

Tragödie Dolce's gehalten wird.[1]) Sie ist einfacher als diejenige Giraldi's, gleichwohl aber von sehr geringem Werte.[2])

Der zur dramatischen Behandlung überhaupt wenig geeignete Stoff ist genügend bekannt, so dass also hier nur der Gang der Handlung in Dolce's Stück kurz angedeutet werden soll.[3]) Im I. Akte erzählt Dido ihrer Schwester Anna den Traum, der sie sehr beunruhigt. Es ist also wahrscheinlich ziemlich früh am Morgen. Im folgenden Akte erhält Aeneas den göttlichen Befehl, nach Italien abzusegeln. Nach langem Zögern trifft er die nötigen Anordnungen zur heimlichen Abreise (II, fol. 14a):

> . . . . . *io uoglio,*
> *Che la partita sia uicino a l'alba.*
> *Et un di noi solleciti i compagni,*
> *Che come appare in ciel la prima stella,*
> *Senza punto tardar siano a le naui.*

Im III. Akte erfährt Dido von dem Plane des Aeneas. Der Verzweiflung nahe, macht sie dem Geliebten bittere Vorwürfe, worauf dieser sich auf den Willen der Götter beruft. Im IV. Akte hat sie die Unabänderlichkeit des Entschlusses des Aeneas erkannt und schickt ihre Schwester an ihn, mit der Aufforderung, er möge seine Abfahrt beschleunigen. Anna kehrt mit der Nachricht zurück, dass Aeneas schon abgesegelt sei. Dido ergibt sich scheinbar in das unvermeidliche Schicksal. Im V. Akte meldet ein Bote den Tod Dido's und bald darauf ein anderer auch den ihrer Schwester.

Die Handlung geht innerhalb eines Tages vor sich, da nach der Abreise des Aeneas, die sich infolge seiner Aussprache mit Dido beschleunigt hat und eher, als projektiert, erfolgt ist, die Katastrophe schnell eintritt.[4])

---

[1]) *Theat. it.* II, 45f.

[2]) Ginguené, l. c. VI, 78; Gaspary, l. c. II, 564.

[3]) Ausführliche Inhaltsangabe siehe bei Riccoboni, l. c. II, 35ff.

[4]) Riccoboni, l. c. II, 48: «*L'action de Didon commence trois ou quatre heures après le lever du Soleil, et va jusqu'à minuit environ.*» — Die Didosage war überhaupt ein beliebter dramatischer Stoff. Vgl.

Der Ort wechselt nicht und ist wie gewöhnlich ein Platz vor dem Palaste (III, fol. 23 a):

„Vedete la Reina: ecco Signore,
Che uscendo del palazzo
Hor se ne uien dolente incontra uoi.“

Noch früher als die *Marianna* Dolce's fallen einige Tragödien Luigi Groto's, des Blinden von Adria,[1]) von denen uns jedoch nur die *Dalida* und die *Adriana* zugänglich waren.[2]) Inhaltlich und formell lehnen sich diese beiden Stücke wiederum an Giraldi's *Orbecche* an.[3])

Die *Dalida*, Groto's erste[4]) und liebste[5]) Tragödie, stellt das schauerliche Mahl des Thyestes in neuer, verschlimmerter Auflage dar.

Der Schatten des Moleonte erzählt uns die Vorgeschichte. Sein Bruder hatte ihm bei seinem Tode die Vormundschaft über seinen minderjährigen Sohn Candaule übertragen. Mo-

über Dido-Dramen vor allem Suringar; derselbe führt 6 lat., 3 ital., 8 frz., 1 engl., 1 span., 10 deutsche, 7 holl. Tragödien auf. Noch 10 andere Didodramen werden von Friedrich erwähnt (cf. *Deutsche Lit. Zeit.* 1881, II, 968). Vgl. noch Meier, *Über die Didotrag. des Jodelle, Hardy u. Scudéry*, Diss., 1891 (cf. *Z. f. fr. Spr.* XIII, 160; *Litbl.* 1891, XII, 374). Über ältere Bearbeitungen siehe: *Weimarer Journ. f. Litt.* 1822, p. 100; 1823, p. 849, 861; 1826, p. 784; *Lit. Centralbl.* 1822, II, Nr. 190. Vgl. ferner über ital. Bearbeitungen noch Croce, *I Teatri di Nap.*, in: *Arch. Stor. per le Prov. Nap.* 1889, XIV, 670; 1890, XV, 337. — Über Dolce als Komödiendichter vgl. Gaspary, l. c. II, 600. Der *Ruffiano* Dolce's ist, wie Wendriner, *Il Ruff. del Dolce e la Piovana del Ruzante* (*Giorn. stor.* 1889, XIV, 254 ff. u. 1890, XV, 312 f.), nachweist, ein Plagiat an Ruzante's *Piovana*.

[1]) Geb. 1541, erblindete er im Alter von 8 Tagen.

[2]) Groto erwähnt selber in der Widmung der *Dalida* (an Signora Alessandra Volta) (p. 3 b), ausser der *Hadriana* noch *la Ginevra, la Isabella* u. *la Callisto*.

[3]) *„Il modello dell' altre“*. (Siehe oben, p. 121, Anm. 1).

[4]) Die Widmung stammt aus dem Jahre 1572 (29. Febr.); doch sagt uns Groto, dass diese Tragödie bereits am Ausgange des Knabenalters von ihm geschrieben worden sei; er habe sie indes liegen lassen und die *Ginevra*, die *Hadriana*, die *Isabella* u. die *Callisto* verfasst (Widm., p. 3 b).

[5]) Widm., p. 3 a: *„Per la primogenitura, che possedeua, mi era oltra ogni creder cara.“*

leonte hatte aber die Herrschaft an sich gerissen; der Knabe war zum Könige von Indien entflohen, hatte eine Tochter desselben geheiratet und dann seinen Onkel Moleonte der Herrschaft und des Lebens beraubt. Moleonte hatte seine einzige Tochter Dalida in einem Palaste mitten in einem Walde verborgen; aber Candaule hatte sie eines Tages auf der Jagd ausfindig gemacht und sich mit ihr vermählt, obwohl er bereits verheiratet war und obwohl auch sie erfahren hatte, dass er der Mörder ihres Vaters war. Moleonte will nun Candaule, Dalida, und deren 2 Kinder verderben. Er fordert den Tod auf, die „Eifersucht" zu Hilfe zu rufen (Akt I).

Candaule schickt seinen Sekretär mit einem Briefe an Dalida; dieser, der Berenice, des Königs rechtmässige Gemahlin liebt, enthüllt ihr, um sich ihre Gunst zu erwerben, das Geheimnis der 2. Ehe des Königs. Er gibt ihr auch den ihm zur Beförderung an Dalida anvertrauten Brief, worin Candaule seine 1. Gemahlin Berenice als seine Mutter ausgibt und der Dalida mitteilt, dass nun die Zeit gekommen sei, ihre bis jetzt geheim gehaltene Ehe zu veröffentlichen; seine Mutter (Berenice) wolle zwar nichts davon wissen, doch müsse sie sich fügen oder sterben. — Nun thut „Gelosia" ihr Werk. Berenice, von Eifersucht entflammt, verspricht dem Sekretär die Erfüllung seiner Wünsche, wenn er ihr Dalida und deren Kinder in die Hände liefere. Ihren Gemahl will sie ebenfalls töten und der Sekretär soll an ihrer Seite König werden. Darauf geht der Sekretär, um Dalida und die beiden Kinder aus dem Waldschlosse zu holen (Akt II).

Im III. Akte tritt Dalida mit den Kindern auf, Furcht im Herzen infolge eines beängstigenden Traumes. Berenice empfängt sie in der Rolle der Mutter Candaule's mit verstellter Freundlichkeit, nachdem sie auf die Kunde von dem Eintreffen Dalida's dem Sekretär sofort das gegebene Wort eingelöst hat. Dieser kommt selbst und verkündet auf offener Strasse (die hier natürlich nach Giraldi's Ausführungen die Stelle des geheimsten Gemaches vertritt) die eben genossene Liebeslust, während Candaule mit seinem Ratgeber ihn belauscht. Dann stellt sich der König, als ob er eben aus dem Hause träte. Der Sekretär lädt ihn im Auftrage

der Königin für den Abend zu einem Festmahle ein, da ihr Geburtstag sei. Trotz der Warnung des Ratgebers sagt Candaule zu, mit der Absicht, seine Gemahlin dabei zu vergiften und ihr dann das Haupt des Verführers vorsetzen zu lassen.

Im IV. Akte erzählt ein Bote in Gegenwart des sich seiner Rache freuenden Schatten des Moleonte das schauerliche Ende Dalida's und ihrer Kinder. Berenice hat sie in ein abgelegenes Gewölbe gelockt, dort der Mutter das Messer in die Hand gezwungen und ihr die Hand geführt, um die eigenen Kinder langsam zu töten. Hierauf hat sie Daliden das Messer in die Brust gestossen, die 3 Leichen zerstückelt, die Herzen herausgeschnitten und sie nebst den Gliedern zubereiten lassen. In der 3. Scene erscheint Berenice, kurz vor dem Mahle, selber noch auf der Bühne, rühmt sich ihrer Schandthat und teilt dem Chore mit, dass sie Candaule die gekochten Glieder vorsetzen und ihn dann vergiften werde. Dann begrüsst sie den herannahenden Gemahl freundlichst und führt ihn zum Mahle in den Palast.

Im letzten Akte tritt Candaule auf, mit der Schüssel in der Hand, in der die Häupter Dalidens und der Kinder liegen. Berenice folgt ihm und ruft ihm höhnend zu, dass er das Übrige soeben verzehrt habe und dass er sterben müsse, da sie ihn vergiftet habe. Er revanchiert sich, indem er ihr die gleiche Mitteilung macht, und ihr die abgehauenen Hände, die ausgerissene Zunge und den Kopf des Sekretärs überbringen lässt. Berenice stürzt in den Palast zurück. Candaule stirbt auf der Bühne. Ein Bote bringt die Nachricht vom Tode Berenicens, welche sich in demselben Gemache, in dem sie Dalida und die Kinder hingeschlachtet hat, mit dem nämlichen Messer zerfleischt hat.

Wir haben den Inhalt dieses abstossenden Stückes ausführlich angegeben, um die schauerliche Geschmacksverirrung zu zeigen, welche die Sucht, die Vorbilder an Wirkung zu übertreffen, zeitigte. In dieser Beziehung ist die Dalida nur noch von der *Semiramis* Manfredi's annähernd erreicht worden.

Was die *Einheiten* anlangt, so ist die des *Ortes* in der gewöhnlichen Weise gewahrt: die Handlung spielt vor dem Königspalaste in Battra (Prol., p. 8b):

Questa Città, che hauete innanzi gli occhi
E Battra, il Battro quinci, e quindi l'Osso
Corre, là i Suddiani, e quà gli Scithi
Confinan, questa è la magion Reale.

Allerdings ergeben sich manche Unwahrscheinlichkeiten, wie schon oben (S. 131) angedeutet wurde, ebenso wie bei der *Zeiteinheit*. Die Handlung soll zwar an einem Tage vor sich gehen, wie aus dem Monologe Moleonte's zu ersehen ist (I, 2, 12 b):

. . . . . *io spero, c' hoggi*
In doglie ad ogni gioia forse eguali
Sospiri cenerai, lacrime amare.
De le tue facultà desti heri cena
Al tuo marito. E (se 'l pensier succede
Che' tartareo furor così mi spira)
Hoggi gli la darai de le tue membra.

Doch hat im II. Akte der Sekretär der Dalida den Brief Candaule's zu überbringen, und diese muss den Weg aus ihrem Verstecke im Walde zur Hauptstadt machen, und zwar zu Fuss, mit den kleinen Kindern, was selbst der Königin etwas gar viel vorkommt, denn sie fragt den Sekretär (II, 4, 33 b):

Come farà camin sì lungo e aspro
Con quei fanciulli a piè fin quì?

Trotzdem tritt sie im III. Akte schon auf. Berenice befriedigt die Wünsche des Sekretärs, schlachtet Dalida und die Kinder, lässt sie zubereiten etc. Dann findet noch das Festmahl statt, das doch auch einige Zeit dauert, so dass sich also, wenn die Handlung nicht mehr als einen Tag in Anspruch nehmen soll, sehr grosse Unwahrscheinlichkeiten ergeben. [1])

In der *Hadriana* hat der Dichter diese Unwahrscheinlichkeiten zu vermeiden gesucht, in dem er gleich im Prologe

[1]) Über *Dalida* vgl. besonders Gaspary, l. c. II. 566 f.

erklärt, dass die Handlung dieses Stückes mehr als die gewöhnliche Zeit umfasse.[1])

Die Widmung der *Hadriana* ist datiert vom 29. November 1578, doch ist das Stück jedenfalls nicht lange nach der *Dalida* entstanden, welche er in der Widmung *Hadriana's „sua sorella nella primogenitura"*[2]) nennt.

Diese Tragödie verdient unser besonderes Interesse, weil sie denselben Stoff behandelt, wie Shakspere's *„Romeo and Juliet"*; die Geschichte der beiden Liebenden ist jedoch in Groto's Vaterstadt *Hadria* verlegt. An einen Vergleich mit Shakspere ist natürlich, wie Gaspary[3]) bemerkt, nicht zu denken. Über die Quellen, welche diesem Stoffe zu Grunde liegen, sind vor allem die eingehenden Darstellungen Fränkel's und Stiefel's zu vergleichen.[4])

Der Inhalt von Groto's Tragödie ist folgender: Der König Mezentio von Latium liegt mit seinem Heere vor Hadria. Der König Hatrio ist mit allen waffenfähigen Männern ausgezogen, um eine Entscheidungsschlacht zu wagen, und hat seinen Sohn zur Verteidigung der Stadt zurückgelassen. — Hadriana, Hatrio's Tochter, hat, wie wir ihrem Gespräche mit der Amme entnehmen, von einem Turme aus dem Anmarsche des feindlichen Heeres zugesehen und ist in Liebe zu Latino, dem Sohne Mezentio's entbrannt, den sie an der Spitze des Heeres erblickt hat. Dieser wiederum hat Hadriana gesehen und sich in sie verliebt. Der Oberpriester (Mago), ein persönlicher Freund Mezentio's und Latino's, welcher früher in Latium gewesen war und jetzt als Vertreter Hatrio's die Verhandlungen mit dem Feinde leitet, hat die Bekanntschaft der beiden vermittelt, und Latino nachts durch eine geheime Pforte in den Garten des Palastes geführt, wo Hadriana ihn zur bestimmten Stunde erwartete. Während

---

[1]) Siehe unten, p. 137 f.

[2]) Widm. (an Paolo Thiepolo), p. 3 b.

[3]) l. c. II, 567.

[4]) *Untersuchungen zur Entwickelungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julia.* Diss. Berl. 1889, und in Koch's Z. III, 71 ff., IV, 48 ff., VII, 143 ff.; cf. Stiefel's *Weiteren Beitrag*, ibd. IV, 274 ff.

die Amme der Hadriana das Gefährliche ihres Thuns vorstellt, und die hinzukommende Mutter Hadriana's, Orontea, berichtet, was sie vom Turme aus über den Verlauf des Kampfes gesehen hat, bringt ein Bote die Nachricht, dass Latino den Bruder Hadriana's, der unerkannt auf das Schlachtfeld geritten war, im Zweikampfe tötlich verwundet habe. Der Verwundete ist bereits gestorben, mit der Bitte an seine Schwester, nur demjenigen ihre Hand zu reichen, der ihr das Haupt Latino's überbringe. Mutter und Tochter brechen bei dieser Nachricht in Klagen aus, die erstere über den Tod ihres Sohnes, die letztere über den Verlust des Bruders und das Schicksal des Geliebten (Akt I).

Der II. Akt spielt im Garten des Palastes, an dem für die Zusammenkünfte der beiden Liebenden verabredeten Platze. Es ist Nacht geworden, Latino steht im Garten (II, 1, p. 54):

„*Dunque dapoi, che per l'usata porta*
Sì facilmente entrai nella cittade
E aperto ritrouai questo giardino,
Com' è l'ordine dato, e par che i raggi
Loro per me celar celin le stelle,
Attenderò, che fuori esca Hadriana.
Poi che à quest' hora sempre esce la notte
A veder s'io ci son, com'è composto
Tra noi . . . ."

Hadriana kommt wie gewöhnlich, und in langer Rede (349 Verse) entschuldigt sich Latino wegen der unfreiwilligen Tötung ihres Bruders, den er nicht erkannt habe, und es gelingt ihm auch, sie zu versöhnen. In Gegenwart der Amme verlobt er sich feierlich mit ihr. Der Tag bricht bereits an (II, 3, p. 74):

Lat.: „*Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori,*
Portendo vn' altro Sol sopra la terra,
Che però dal mio Sol resterà vinto."

Sie nehmen schnell Abschied.

Vom III. Akte ab geht die Handlung wieder an dem gewöhnlichen Platze vor dem Palaste vor sich. Es ist wieder Tag. Orontea teilt ihrer Tochter mit, dass ihr Vater sie mit dem Sohne des Königs der Sabiner, der ihm im Kampfe gegen Mezentio helfe, verlobt habe, und dass die Hochzeit noch an demselben Tage stattfinden solle. Hadriana weigert sich, auch ihrem Vater gegenüber, seinem Willen und seinem Befehle Folge zu leisten. Dieser droht ihr mit fürchterlicher Strafe, wenn sie sich bis zu seiner Rückkehr mit dem ihr zugedachten Bräutigam nicht eines Besseren besonnen habe. In ihrer Verzweiflung wendet sich Hadriana an den Oberpriester um Rat. Dieser gibt ihr ein Pulver, welches sie in Wasser aufgelöst trinken soll. Dann werde sie in einen 16-stündigen totähnlichen Schlaf verfallen. Er verspricht ihr, mittlerweile Latino zu benachrichtigen, damit er sie bei ihrem Erwachen mit sich fortführen könne.

Im IV. Akte erzählt ein Bote, dass Hadriana sich zur Hochzeit bereit gemacht habe. Hierauf habe sie sich ein Glas Wasser bringen lassen und die Dienerinnen gebeten, sie noch etwas ruhen zu lassen. Als sie aber gegen Abend noch nicht erschienen sei, hätten die Dienerinnen die Thüre geöffnet und ihre Herrin tot auf ihrem Lager gefunden. Der Bote ist auf dem Wege, um die Priester zu holen, da noch in der Nacht die Leichenfeierlichkeiten für Hadriana vor sich gehen sollen. Die Priester kommen. Es wird Nacht (IV, 4, p. 118):

Mago: *Hor che cinta de l'ombra de la terra*
Vien la notte, andiam tutti a tor la figlia
Del Re, per sepelirla . . .

Hadriana wird mit grossem Prunke bestattet. Der Ort wird nicht näher angegeben, vielleicht ist er von dem Palaste aus sichtbar.

Akt V. Der Oberpriester hat an Latino einen Boten geschickt, um ihn herbeizurufen. Der Bote hat aber Latino nicht mehr getroffen, da dieser auf eine ihm überbrachte Nachricht hin sich heimlich vom Heere entfernt hat. Nachdem

der Oberpriester die Bühne verlassen hat, tritt Latino auf mit einem anderen Boten, der ihm die Nachricht von Hadriana's Tode überbracht hat, und ihm nun das Grabmal zeigt. Latino will nicht länger leben. Er öffnet das Grab, nimmt Hadriana's Leichnam heraus, beklagt ihr beiderseitiges Geschick und nimmt das Gift, das er immer bei sich trägt. — Wir müssen uns diese Vorgänge noch bei Nacht geschehen denken. Kaum hat Latino das Gift genommen, als Hadriana aus ihrem Schlafe erwacht und nun stirbt Latino in ihren Armen. Sie selbst ersticht sich vor den Augen des eben dazu kommenden Oberpriesters, der die beiden zusammen ins Grab legt, und dann eiligst die Flucht ergreift. In der letzten Scene die wieder bei Tag vor sich gehen muss, da ja Hadriana erst nach 16 Stunden erwacht ist, verkündet ein Bote den nahen Untergang der Stadt, da die abziehenden Latiner den Hadria vom Meere trennenden Bergrücken durchstochen haben.

Die Handlung erstreckt sich, wie schon aus der Inhaltsangabe ersichtlich ist, über einen bedeutend längeren Zeitraum, als wir es in den übrigen Tragödien des Jahrhunderts gewohnt sind. Denn sie nimmt *mehr als zwei Tage und zwei Nächte* in Anspruch. Groto geht also in der freien Behandlung der Zeiteinheit noch weiter als Giraldi. Um sich aber gegen die Vorwürfe strenger Kritiker einigermassen zu schützen, fingiert er, dass er die Geschichte der Hadriana in Stein aufgezeichnet gefunden habe, mit der beigefügten Bemerkung, dass der Dichter in Anbetracht des Stoffes die vorgeschriebene Zeit überschreiten dürfe (Prol., p. 15):

La historia, scritta in duri marmi
— — — — — — — — —
Trouò l'autor, con queste note chiusa:
A te, che troucrai dopò tanti anni
La scoltura di questo acerbo caso;
Si commette, che tu debbi disporlo
In guisa, che rappresentar si possa.
Porgendo un viuo essempio in quella etate
D'vn amor fido a i giouani, e a le donne.

Benche più lungo spatio ti conuenga
Stringer di tempo, che non porta l'vso
Del che per iscusarti hai quì licenza
D'aggiungere vna parte . . . .

Die Regel von der Zeiteinheit war, wie uns dieses Beispiel wieder zeigt, den Dichtern schon so in Fleisch und Blut übergegangen, dass jede Abweichung von der Schablone einer eingehenden Entschuldigung bedurfte.

Die *Ortseinheit*, die in der *Dalida*, wenn auch sehr gezwungen gewahrt ist, wird in der Hadriana offen *verletzt*. Im I., III. und IV. Akte spielt die Handlung vor dem Palaste, wie aus dem Prologe hervorgeht (Prol., p. 15):

E poiche su la porta del palagio,
Con la Nutrice sua, reggio Hadriana,
A lei volgete l'animo, e la faccia.

Im II. Akte befinden wir uns im Garten, wie aus der oben (p. 135) angeführten Stelle ersichtlich ist. Der V. Akt geht am Grabmale Hadriana's vor sich, welches wahrscheinlich, wie schon erwähnt, von dem Platze vor dem Palaste möglicherweise auch vom Garten aus, sichtbar ist.

Groto besass unstreitig dramatische Begabung, wie Gaspary[1]) hervorhebt; doch verlor sie sich, dem Zuge der Zeit folgend, in dem Streben, möglichst viel Gelehrsamkeit zu zeigen, und durch das Suchen nach unmöglichen Grausamkeiten wurde die dramatische Wirkung beeinträchtigt. Zudem leiden Groto's Tragödien, besonders die Hadriana, an unerträglichen Längen.[2])

Die nächste bedeutendere Tragödie ist der *Torrismondo* von Torquato Tasso, angefangen 1574,[3]) vollendet 1586, ge-

[1]) l. c. II. 567.

[2]) Vgl. über Groto noch: Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 420 ff.; Turri, *L. Groto*, Lanciano, 1885; Bocchi, *L. Groto* etc., Adria, 1886. und Chiarini, in: *Nuova Antologia*, 1887, p. 18 ff.

[3]) In diesem Jahre entstand der I. und ein Teil des II. Aktes, unter dem Titel „*Galealto. Re di Norvegia*". Diese unvollendete Tragödie, die sich vom *Torrismondo* nicht unterscheidet, wurde 1581 veröffentlicht.

druckt 1587.[1]) Die Handlung ist freie Erfindung Tasso's, in der Art von Giraldi's *Arrenopia*; in der Ausführung lehnt sich das Stück an Sophokles' „*König Ödipus*" an.[2])

Rosmonda, die Tochter des Gotenkönigs, ist infolge einer Prophezeihung, nach welcher sie den Tod ihres Bruders Torrismondo und den Untergang des Gotenreiches verursachen würde, von ihrem Vater nach Dacien gesandt, unterwegs aber von Seeräubern gefangen und zum Könige Araldo von Norwegen gebracht worden, der sie an Kindesstatt angenommen und Alvida genannt hat. An ihrer Stelle ist der Königin ein anderes Mädchen als ihre Tochter untergeschoben worden, und der alte König hat das Geheimnis mit ins Grab genommen. Germondo, König von Schweden, verliebt sich in Alvida: da er aber mit dem Könige von Norwegen in Feindschaft lebt, bittet er seinen Freund Torrismondo, um Alvida zu werben und sie dann ihm abzutreten. Torrismondo willfahrt ihm, wird auf der Rückkehr von der Brautfahrt mit Alvida auf eine einsame Insel verschlagen und bricht seinem Freunde mit ihr die Treue. In seiner Hauptstadt Arana angekommen (hier beginnt die Tragödie), fasst er den Entschluss, Alvida selbst zu heiraten, und seinem Freunde die vermeintliche Schwester zur Frau zu geben. Diese aber ist von ihrer Mutter bei der Geburt Gott geweiht worden, und um ihr Gelübde halten zu können, hat die Mutter auf dem Totbette ihrer Tochter enthüllt, dass sie nicht die Tochter des Königs sei. Germondo kommt in Arana an, um seine Braut Alvida in Empfang zu nehmen. Torrismondo erfährt, dass diese seine Schwester sei. Er gerät in Verzweiflung, schreibt an Germondo, empfiehlt ihm sein Reich und seine

---

(D'Ovidio, *Due Tray. del Cinquecento*, in dessen *Saggi Critici*, p. 276, Anm. 2.)

[1]) Vgl. noch Rosini, *T. Tasso's Opp.*, vol. II, Pref., p. IV, Anm. u. Canello, l. c., p. 230.

[2]) Das Abhängigkeitsverhältnis des *Torrism.* von *Ödipus* untersucht eingehend D'Ovidio, l. c., p. 300ff. — Vgl. ferner Klein, l. c. II. 490ff.; Gaspary, l. c. II, 570f.; Canello, l. c., p. 230. — Vgl. auch noch Cecchi, *To. Tasso* etc. *aus d. Ital. übers. v. Frhr. v. Lebzeltern.* (Cf. *Deutsche Lit. Zeit.* 1881, II, 52.)

alte Mutter, und tötet sich an der Leiche Alvida's, welche sich aus Gram über Torrismondo's vermeintliche Untreue schon vorher den Tod gegeben hat.[1])

Diese verworrene Handlung geht *an einem Tage* vor sich; denn Germondo kommt laut Meldung des Boten am Mittag in Arana an (II. 1. p. 40):

Messag. . . *„pria che 'l Sole arriri*
Del lucido Oriente a mezzo il corso,
Sarà (se. Germondo) nella famosa e nobil reggia.“

Dann entwickelt sich natürlich alles sehr schnell. Der Schauplatz ist ein Platz vor der Residenz in Arana, auf dem die Handlung in endlosen Monologen und Erzählungen sich abspielt.

Welches Ansehen diese Tragödie Tasso's genoss, beweist am besten die grosse Zahl der Ausgaben, die noch im 16. Jahrhundert erschienen und die wohl. Guarini's *Pastor Fido*[2]) ausgenommen, von keinem italienischen Drama des 16. Jahrhunderts erreicht wurden. Apostolo Zeno führt aus dem Jahre 1587 allein nicht weniger als sieben verschiedene Drucke an.[3]) Auch in neuerer Zeit findet diese Tragödie noch Bewunderer,[4]) obwohl sie nach Gaspary's Urteil[5]) von geringem Werte ist.

Der *Astianatte* (1589) von Bongianni Gratarolo gehört zu den besseren Renaissancetragödien Italiens, ist aber nur die Umbildung der *Troades* Seneca's, aus welchen Gratarolo zwei Tragödien machte, *Astianatte* und *Polissena*.[6])

---

[1]) Ausführliche Analyse bei Bozzelli, l. c. II, 214ff. Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 570.

[2]) Siehe darüber Rossi, *Guarini* etc., und Ergänzungen dazu: Stiefel, in: *Litbl. f. g. u. rom. Phil.* 1891, XII, 381.

[3]) *Note al Fontan.*, p. 482.

[4]) Lombardi, *La Trag. Ital.* etc., im *Propug.* XVIII, 212 nennt sie *„un bellissimo drama“*. — Emiliani-Giudici, *Lett. Ital.* II. 157 erklärt sie als *„modello della forma tragica che prevalse sulle scene nel cinquecento“*.

[5]) l. c. II. 571 f.

[6]) Gaspary, l. c. II. 573. — Ginguené, l. c. VI. 113 f.

Die Tragödie behandelt das tragische Geschick des Astyanax, Hektor's Sohn, der, obwohl noch ein Kind, der Rache Juno's und den Ränken des Odysseus zum Opfer fallen muss.

Die Handlung schliesst sich in den Zeitraum eines natürlichen Tages und spielt am Grabmale Hektor's auf den Trümmern Troja's.

Bei Tasso und Gratarolo ist das Streben nach abschreckender Wirkung zurückgetreten. Um so breiter macht sich diese Manie wieder in den Tragödien Decio da Horte's (Orte) und Manfredi's, welche sichtlich unter dem Einflusse der *Orbecche* stehen.

Der Inhalt der *Acripanda* von Decio da Horte ist kurz folgender: Der Schatten der Orselia erzählt uns, dass sie Königin von Ägypten gewesen und von ihrem Gatten Ussimano ermordet worden sei, unter dem Vorgeben, dass sie sich des Ehebruches schuldig gemacht habe, in Wirklichkeit aber, weil er Acripanda habe heiraten wollen. Dieser hat dann sein Vorhaben auch ausgeführt. Das ausgesetzte Kind Orselia's ist durch Fügung der Umstände König von Arabien geworden und liegt nun mit einem Heere vor Memphis, um den Tod seiner Mutter an Ussimano und Acripanda zu rächen, welch letztere er für die Anstifterin des an seiner Mutter begangenen Mordes hält, obwohl sie daran unschuldig ist und erst im III. Akte durch die Amme die näheren Umstände erfährt (Akt I).

Ussimano hat eine letzte Schlacht gewagt und ist besiegt worden. Der König von Arabien bietet ihm Frieden an unter der Bedingung, dass ihm die der Ehe mit Acripanda entsprossenen zwei Kinder als Geiseln überliefert werden. Auf Drängen Acripanda's, die dadurch Ruhe zu finden hofft, willigt Ussimano ein (Akt II und III). Im IV. Akte erscheinen Acripanda die Schatten ihrer Kinder und bald darauf kehrt der mit den Kindern ins feindliche Lager gesandte Diener mit der Nachricht zurück, dass der arabische König die Kinder mit eigener Hand am Opferaltare abgeschlachtet habe, und bringt zugleich ihre verstümmelten Glieder. Zu Beginn des letzten Aktes hören wir, dass

Acripanda die Überreste ihrer Kinder bestattet und sich ins offene Grab gestürzt habe. Die Araber dringen in die Stadt ein. Acripanda's Leiche wird, nach der Erzählung eines Boten, aus dem Grabe gerissen, und durch die Stadt geschleift, die Stadt wird geplündert und verbrannt. Von Ussimano, dem Hauptschuldigen, hören wir nichts mehr, er scheint demnach im Kampfe gefallen zu sein.

An Schrecklichkeit des Inhalts gibt *Acripanda*, wie aus Vorstehendem ersichtlich, ihren Vorgängerinnen, *Dalida* ausgenommen, nichts nach. Die Handlung spielt vor dem Palaste in Memphis, die *Zeiteinheit ist gewahrt*, denn die erzählten Thatsachen können sich wohl innerhalb 24 Stunden zutragen, wenn wir annehmen, dass am Morgen die für Ussimano unglückliche Schlacht geliefert wird und die Einnahme der Stadt und die mit der Plünderung verbundene Schändung der Leiche Acripanda's im Laufe der folgenden Nacht stattfinden. Andeutungen über die Zeit finden sich nirgends.

Trotz aller Scheusslichkeit seines Inhalts, oder vielleicht gerade deswegen, erfreute sich auch dieses Stück, das sprechende Zeugnis eines verirrten Geschmackes, grosser Beliebtheit.[1]) Wie aus dem Datum der Widmung (9. Okt. 1591) hervorgeht, wurde das Stück im Jahre 1591 verfasst.[2])

Was abstossenden Inhalt anlangt, wird *Acripanda* noch übertroffen von der *Semiramis* des Mutio Manfredi, welche wahrscheinlich schon 1586 vollendet war, wie eine Äusserung Patrizi's schliessen lässt,[3]) aber erst 1593 in Druck erschien.[4])

[1]) Ginguené, l. c. VI, 116: «*L'Acripanda ... a joui d'une grande réputation en Italie*», und p. 119: «*On conviendra que pour oser risquer de pareilles horreurs sur un théâtre, il faut compter n'avoir que des cannibales pour spectateurs*». — Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 572 f.

[2]) Erste Ausgabe nach Allacci, l. c., p. 6, Firenze. 1591; nach Fontanini, l. c., p. 477, Firenze. 1592. 4°; dann Venezia. 1592. 4°, 1598. 8°; ferner *Teatr. Ital. Antic., Vol.* IX.

[3]) Ginguené, l. c. VI, 120 ff.

[4]) Die Widmung an den Kardinal *Donno Odoardo* ist vom 1. Mai 1593 datiert. 1. Ausgabe Bergamo. 1593, 4° (die uns vorliegende) (Apost. Zeno, *Note al Font.*, p. 478, und Allacci, l. c., p. 710 f.). Nach Riccoboni, *Th. it.* I, 127, und II, 81 wurde sie 1568 schon gedruckt; dies ist aber jedenfalls ein Irrtum.

Der Gang der Handlung ist kurz folgender: Akt I: Semiramis ist in Liebe zu ihrem Sohne Nino entbrannt und will ihn heiraten. Es werden bereits die Vorbereitungen zum feierlichen Hochzeitsopfer getroffen. Akt II: Nino erfährt von diesem Plane und lässt seiner Mutter sagen, dass er bereits mit Dirce, der Pflegetochter der Semiramis verheiratet sei, sowie dass er vor einem Inceste zurückschrecke. Akt III: Semiramis schwört der Dirce fürchterliche Rache. Äusserlich aber steht sie auf die Vorstellungen ihrer Berater scheinbar von ihrem Vorhaben ab, lässt Nino und Dirce rufen und verzeiht ihnen. Akt IV: Die Versöhnung war aber nur Schein, um Dirce und ihre Kinder an sich zu locken. Ein Bote bringt die Nachricht, dass Semiramis die unglückliche Gemahlin ihres Sohnes nebst den Kindern mit eigener Hand ermordet habe. Nino beschliesst, seine Mutter zu töten. Akt V: Um seine Verzweiflung voll zu machen, teilt ihm Semiramis mit, dass Dirce seine leibliche Schwester gewesen sei, dass er also jahrelang in der Blutschande gelebt habe, vor der er jetzt zurückscheue. Nino ersticht seine Mutter eigenhändig und tötet sich hierauf selbst an den Leichen Dirce's und seiner Kinder. [1])

Alle diese Schrecklichkeiten werden selbstverständlich nur erzählt, infolgedessen ist ein Ortswechsel nicht nötig. Die Tragödie vollzieht sich *innerhalb eines künstlichen Tages*, wie schon aus den Worten des Schattens des durch Semiramis getöteten Memnone hervorgeht (I, 2. p. 3 f.):

> *„Nè gia sperar che pauimento, ò muro*
> *Resti non tinto del tuo sangue, e c'hoggi*
> *Non finisca di te la schiatta, e 'l seme:*
> *Se la speranza ni mi falla e 'l giusto.“*

Von dem Ruhme der *Semiramis* geben 47. der Ausgabe von 1593 angefügte Sonette und andere Gedichte Zeugnis, welche die Tragödie und ihren Verfasser preisen. [2])

---

[1]) Ausführliche Inhaltsangaben siehe bei Riccoboni, l. c. II. 81 ff., und Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 408 ff. — Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 573 f.

[2]) In Frankreich wurde dieser Stoff öfter behandelt, z. B. von

Alle bis jetzt besprochenen Tragödien der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stützen sich, wie schon die äussere Form zeigt, auf *Seneca*. Pomponio Torelli aber greift in der *Merope* wieder auf die Form der ersten italienischen Tragödie zurück und nimmt sich das griechische Drama zum Muster. Inhaltlich erheben sich Torelli's Tragödien weit über die eben besprochenen Werke. Die zwei berühmtesten unter seinen 5 Tragödien sind die *Merope*, 1589, und *Tancredi*, 1597. Die übrigen, *Galatea*, *Vittoria* und *Polidoro* sind ohne Bedeutung.

Die Merope-Fabel ist in der Form, die ihr Torelli gegeben hat, kurz folgende:

Polifonte hat den König Cresfonte von Messene getötet und will, um seine Herrschaft zu befestigen, dessen Witwe Merope heiraten. Diese willigt nach 10jähriger Bedenkzeit, die sie sich ausbedungen hat und die nun abgelaufen ist, scheinbar in die Verheiratung mit dem Vorsatze, Polifonte in der Hochzeitsnacht zu töten. Polifonte fürchtet nun nur mehr Telefonte, den Sohn des ermordeten Königs, der sich unter dem Schutze eines ihm befreundeten Fürsten fern von seiner Vaterstadt aufhält (Akt I und II). Telefonte kommt unerkannt zurück und setzt sich durch eine fingierte Geschichte von dem Tode Telefonte's, den er mit eigener Hand getötet habe, in die Gunst Polifonte's (Akt III). Merope erfährt von der Ankunft des Fremden und der That, deren er sich rühmt, und will den auf dem königlichen Sitze vor dem Palaste eingeschlafenen, vermeintlichen Mörder ihres Sohnes töten. Da sie aber den Tod im Schlafe für zu gut für ihn hält, so weckt sie ihn; es erfolgt das Erkennen zwischen Mutter und Sohn, und beide entwerfen den Plan, den Polifonte sofort zu töten. Dem herzukommenden Polifonte gegenüber stellt sich jedoch Merope sehr erzürnt über den anmassenden Fremdling, der sich auf des Königs Stuhl gesetzt habe, ein Verbrechen, auf dem Todesstrafe stand. Polifonte nimmt ihn als seinen Gastfreund in Schutz. Merope will zur Sühne dafür, dass sie bei-

Gilbert (1646), Desfontaines (1647), Mme de Gomez (1716), Crébillon (1717), Voltaire (1748). — Über spanische Bearbeitungen vgl. Dessoff, in: *Koch's Z. f. vergl. Lit.-Gesch.* 1891, IV, 3f.

nahe einen Gast getötet habe, ein Opfer darbringen (Akt IV). Im V. Akte wird uns nur noch die Katastrophe erzählt. Telefonte hat dem Polifonte beim Opfer den Kopf gespalten. Das Volk nimmt für Polifonte Partei und beruhigt sich erst, nachdem es hört, wer der fremde Mörder ist. Merope hat aber Polifonte geliebt und betrauert ihn nun.[1])

Die Einheiten sind in dieser Tragödie strenge beobachtet und die Handlung fügt sich auch verhältnismässig ungezwungen in den engen Rahmen. „*La Scena è in Messene auanti al Palagio Reale*", wie uns der Dichter selber sagt. Die Handlung beansprucht weniger als einen „künstlichen" Tag. Im I. Akte sagt nämlich Gabria, der Ratgeber des Königs, zu Merope (I, p. 6):

> „*Et com' Hespero al dì chiuda le porte*
> *Vuol (sc. Polifonte) che s'inuochi, & Venere, & Giunone,*
> *E la Concordia co'l felice nodo.*"

Die Katastrophe tritt aber noch vor der beabsichtigten Hochzeitsfeier, also vor Abend ein.

Merope ist, trotz aller Mängel, eine der besten Tragödien des 16. Jahrhunderts und jedenfalls die beste Torelli's.[2]) Ginguené tadelt an ihr nur den undezenten Schluss.[3])

---

[1]) Vgl. auch Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 465ff.; Gaspary, l. c. II, 575ff.; Hartmann, *Merope im it. etc. Dram.*, p. 6.

[2]) St.-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.* I, 303 nennt sie «*une restauration de la tragédie d'Euripide*» und spendet ihrem Verfasser (p. 304) noch ein besonderes Lob mit den Worten: «*Plusieurs scènes de la tragédie de Torelli me semblent, j'ose le dire, retrouvées d'Euripide*».

[3]) *Hist. litt.* VI. 112. — Die Merope-Fabel war vor Torelli schon zweimal bearbeitet worden: von Antonio Cavalerino, in seinem *Telesfonte*, Modena, 1582, 4°, und von Giambattista Liviera unter dem Titel: *Cresfonte*, 1583, 8° (nach Ginguené; nach Fontanini (p. 480) erschien die erste Ausgabe erst 1588 in Padua). Diese Tragödie wird auch von Lessing erwähnt, *Hamb. Dram.*, 40. Stück, p. 267f. (cf. Schröter-Thiele, l. c., p. 267, Anm. 4). Über den Ursprung und die spätere Entwicklung der *Merope*-Fabel im Drama haben gehandelt: Wendt, *Die ital. u. frz. Bearbeitungen der Merope-Fabel*, Diss., Jena, 1876; Schloesser, *Zur Geschichte u. Kritik von Gotter's Merope*,

Torelli's *Tancredi*[1]) ist bedeutend schwächer als die *Merope*.

Gismonda, die Tochter Tancredi's, des Fürsten von Salerno, liebt Guiscardo, einen Fremden, der sich im Kriege gegen den König von Sicilien sehr verdient gemacht hat. Sie soll aber nach dem Willen ihres Vaters Guglielmo, den Sohn des Königs von Sicilien, heiraten, der nur unter dieser Bedingung mit Tancredi Frieden schliessen will. Guiscardo ist bei Beginn der Tragödie bereits im Gefängnisse, wohin ihn der über die Liebe seiner Tochter zu ihm erzürnte Vater Gismonda's hat werfen lassen. Alles bestürmt den Fürsten, den hochverdienten und allbeliebten Guiscardo frei zu lassen. Tancredi jedoch gibt falschen Einflüsterungen nach und lässt den Gefangenen heimlich enthaupten. Mittlerweile stellt sich aber heraus, dass Guiscardo und Guglielmo ein und dieselbe Person sind. Dieser hat sich der Liebe Gismonda's versichern wollen und ist zu diesem Zwecke unerkannt in die Stadt gekommen. Der Krieg ist nur zum Scheine geführt worden, um allenfalls die Einwilligung von Gismonda's Vater zu erzwingen. Gismonda vergiftet sich auf die Nachricht von Guiscardo's Tode. Tancredi, von Reue über seine vorschnelle That erfasst, übergibt sein Reich dem Gesandten Ruggieri's, des Vaters Guiscardo's, und zieht sich in die Einsamkeit zurück, um sein Verbrechen zu sühnen.

Der Stoff fügt sich nur schwer in die Fesseln der Einheiten, die aber gleichwohl, äusserlich wenigstens, gewahrt

---

Lpz., 1890; G. Hartmann, *Merope im italienischen und französischen Drama.* 1892 (vgl. darüber: *Z. f. frz. Spr.* XV, 40; Koch's *Z. f. vergl. Litt.-Gesch.* 1893, VI, 419 ff.; *Fr.-Gall.* 1894, p. 146; *Neuphil. Centralbl.* 1894, p. 19; *Herr. Arch.* 1896, p. 222 ff.; *Giorn. stor.* 1897, XXII, (Rass. bibl.)); Teichmann, *Merope im ital. u. frz. Drama,* Pro., 1896. — Vgl. auch noch Lessing, *Hamb. Dram.,* 40. St., p. 266 f.; St.-Marc Giardin, *Cours de Litt.* I, 302 ff.; Mézières, *Introd. à la Dram. de Hamb.,* XV ff.

[1]) Der *Tancredi* erschien im Druck zuerst 1597, dann mit der *Merope* zusammen 1598 (Allacci, l. c., p. 751 u. Fontanini, l. c., p. 480), später zusammen mit *Merope, Galatea, Vittoria u. Polidoro,* Parma, 1605, 8° (3. Ausg.). Letztere Ausgabe liegt uns vor.

sind.[1]) Der *Ort* ist ein *Platz vor dem Palaste*, wie aus Akt II, Sc. III ersichtlich ist (p. 34):

„ . . . . . *o figlia sola*
Tu stai fuor di palazzo."

Als *Zeit der Handlung* ist *ein Tag* anzunehmen.

Die Fabel ist der ersten Novelle des vierten Tages von Boccaccio's *Decamerone* entnommen und hatte, ebenso wie *Merope*, schon vor Torelli zwei Bearbeitungen gefunden, die Torelli selbst in der Widmung seines Stückes an den Herzog von Urbino (dat. 15. Nov. 1597) erwähnt.[2]) Die erste ist eine Tragödie in Versen, mit Akteinteilung, von Girolamo Razzi,[3]) die zweite von dem Conte di Camerano.[4])

Damit soll die Reihe der hier zu besprechenden Tragödien des 16. Jahrhunderts geschlossen werden. Es bliebe zwar noch manches, zu seiner Zeit berühmte Stück zu erwähnen übrig, aber abgesehen davon, dass einige, wie die Tragödien Ingegneri's, dem Verfasser nicht zugänglich waren, ist aus den oben besprochenen zur Genüge ersichtlich, wie die Einheiten in der Praxis gehandhabt wurden.

Die *Einheit der Handlung ist durchweg streng gewahrt*. Nur

---

[1]) Bilancini, l. c., p. 169: „*Il Torelli . . . ha plasmato anche questa su quello stampo con stretta osservanza delle unità e quindi, per la necessità del condensamento dei fatti in un sol luogo ed in un tempo restrettissimo, ha trasportato l'azione per la massima parte fuori della scena*". Was aber Bilancini hier an Torelli tadelt, ist der Grundfehler aller Renaissancetragödien, und tritt im *Tancredi* nicht mehr hervor, als in den Schauertragödien Dolce's, Groto's, Decio's etc.

[2]) *Tancredi, Widm.*, p. 2.

[3]) Betitelt: *Gismonda*, Firenze, 1569, 8°.

[4]) *Il Tancredi, Trag. di* Ottaviano Asinari, Conte di Camerano, Bergamo, 1588, 4°. Über diese und andere italienische Bearbeitungen dieses Stoffes siehe Fontanini, l. c., p. 480f. — Vgl. auch noch Zupitza, *Die mittelengl. Bearbeitungen der Erzähl. Boccaccio's von Ghismonda und Guiscardo*, in: Geiger's *Vierteljahrsschr. f. Kult. der Renaiss.* 1886, I; Deschanel, *Le théâtre de Voltaire;* Sherwood, *Die neuengl. Bearbeit. der Erzähl. Boccaccio's v. Ghism. u. Guisc.*, Diss., Berl. 1892; Varnhagen, in: *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1892, XIII, 412ff. — Ferner noch *Herr. Arch.* LXXXIV, 52.

Giraldi bringt in seinen *Antivalomeni* eine Doppelhandlung zur Durchführung, wobei allerdings das Geschick Emonio's stark in den Vordergrund tritt. Die Dichter beschränken unter dem Drucke der Zeit- und Ortseinheit die Handlung oft nur zu sehr, sodass häufig nur frostige Erzählungen und langweilige Monologe übrig bleiben.[1])

Die *Einheit der Zeit* wurde von Anfang an, ebenso wie die der Handlung, als feststehendes Gesetz betrachtet. So sehr aber auch die Dichter von der Notwendigkeit dieser Einheit überzeugt waren,[2]) so fiel es ihnen doch nicht ein, sich auf den Standpunkt der Mehrzahl der Aristoteles-Ausleger oder des Scaliger zu stellen, und als äussersten Termin einen künstlichen Tag, oder gar eine noch kürzere Zeit anzunehmen. Wenn der Stoff es erforderte, trugen sie kein Bedenken, im Verlaufe des Stückes eine Nacht vergehen zu lassen. Schon Rucellai hatte die Handlung seiner *Rosmunda* über einen natürlichen Tag oder vielleicht noch etwas mehr ausgedehnt. Giraldi und Groto erlaubten sich noch grössere Freiheiten, indem sie der Handlung, wenn nötig, die Dauer von 2 Tagen und sogar darüber gaben; allerdings hielten sie es für notwendig, sich wegen dieser Überschreitung der gewöhnlichen Zeit zu entschuldigen. Doch blieben die späteren Tragiker vielfach wieder innerhalb der Grenzen eines künstlichen Tages. Allerdings kann man, was Lessing von Voltaire in Bezug auf dessen *Merope* sagt, mit fast noch grösserer Berechtigung auf die italienischen Dramatiker anwenden: „Die Worte dieser Regel (i. e. von der Zeiteinheit) haben sie erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was sie an einem Tage thun lassen, kann zwar an einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage thun.“[3])

[1]) Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. 278 f.: “*The natural course of the action was cut short, and the inner consistency of character violated ... The external rule was thus observed, but at the cost of that inward logic of character and events, which is prescribed by the Poetics*”.

[2]) Über Ag. Ricchi's Widerspruch ist oben, p. 59 f. das Nötige gesagt worden.

[3]) *Hamb. Dram.*, 45. St., p. 294.

Übrigens finden wir oft auch nicht die geringste Andeutung darüber, ob nicht in der Zeit zwischen den einzelnen Akten vielleicht eine längere Pause, etwa eine Nacht liegt; mit einem Worte, die Zeit ist häufig ebenso unbestimmt gelassen, wie der Ort.

Wenn wir davon absehen, dass in vielen Fällen von einem genau fixierten Orte keine Rede ist, so wird die *Orts-einheit* nächst der Einheit der Handlung am strengsten beobachtet. In den ersten Tragödien ist sie allerdings noch verletzt; Trissino und Rucellai scheinen sie noch nicht für unumgänglich notwendig gehalten zu haben. Giraldi verletzt sie nur einmal und auch Groto beobachtet sie in der *Hadriana* nicht ganz streng. In den übrigen uns bekannten Tragödien der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist sie jedoch durchweg gewahrt. Dass man aber diese, in der Theorie erst sehr spät geforderte Einheit so strikte wahrte, hatte, wie schon erwähnt, seinen Grund wohl in den Theaterverhältnissen der Zeit. Die technischen Schwierigkeiten, die ein Scenenwechsel bot,[1]) hielten den Dichter, der auf die Aufführung seines Stückes rechnete, in den meisten Fällen von einem Ortswechsel ab. Dazu kam noch das Beispiel der Alten; mochte der Dichter sich mehr an Seneca oder mehr an die griechischen Tragiker halten, in allen Fällen beachtete er nur die Form und sah dabei, dass die Handlung sich in der Regel in ununterbrochener Folge an einem Orte abspielte, Grund genug für ihn, die Einheiten der Zeit und des Ortes zu beobachten.

Um die Unwahrscheinlichkeiten, die daraus entstanden, dass die geheimsten Beratungen und Herzensergüsse an einem öffentlichen Platze erfolgten, kümmerten sich die Dichter nicht.

Die *Einheit der Handlung*, die für die Griechen wenigstens die erste Forderung gewesen war, ergab sich für die Renaissance-Dramatiker als Folge der Zeit- und Ortseinheit von selbst.

Dazu kam schliesslich noch die Festlegung dieser Regeln,

---

[1]) Siehe oben, p. 120.

mit Ausnahme der Ortseinheit, durch die Poetik des Aristoteles und damit war dem Dichter jede Möglichkeit genommen, seiner Inspiration freien Lauf zu lassen, ohne sich scharfer Kritik auszusetzen.

In der beständigen Scheu vor einem Verstosse gegen diese geheiligten Regeln entstanden nun jene Machwerke, welche das Gemüt des Volkes kalt liessen und deren Bestreben dahin ging, was ihnen an Originalität und innerem Leben fehlte, zu ersetzen durch Berichte von ausgesuchten Frevelthaten und unmöglichen Scheusslichkeiten. Mit ganz wenigen Ausnahmen waren und blieben sie steife Schulübungen von Gelehrten, die schon darum auf den Nationalcharakter keinen Einfluss gewannen und so von Anfang an der Lebensfähigkeit beraubt waren.[1]) Quadrio, ein warmer Verteidiger der Regeln, urteilt über die italienische Tragödie des 16. Jahrhunderts also: „*Tutte queste Tragedie furono talmente racchiuse entro le regole prescritte, che si può dir che gli Autori vi abbiano troppo scrupolosamente seguiti i precetti dell'Arte, e abbiano troppo letteralmente gli Originali greci imitati. Così è avvenuto, che le Tragedie Italiane composte tra il Secolo XV, e il Secolo XVII sieno ad alcuni parute troppo crudeli e non sieno piaciute.*“ [2])

Damit ist die klassische Tragödie des 16. Jahrhunderts

---

[1]) Riccoboni, ein begeisterter Verehrer der italienischen Tragödie, klagt folgendermassen (*Théat. it.* I. 260): «*Le Peuple grossier, qui surtout en Italie fait le succès des Spectacles, n'étant pas fort sensible à cette sorte de plaisir, la Tragedie tomba bientôt, et fut réduite à ne paroître que dans les Fêtes, qui se donnaient à l'occasion du mariage, ou de la naissance de quelque Prince*».

[2]) l. c. III, 58. — Die Stelle lautet genau so bei Riccoboni, l. c. I, 36, von dem sie Quadrio offenbar abgeschrieben hat. — Vgl. auch Bozzelli, l. c. II, 213: „*Le regole aristoteliche da essi poste in opera non poteano contribuir da sè sole ad assicurar loro il convenevole successo; perchè siccome non è difetto l'infrangerle, quando lo scopo è ottenuto per altre vie, non è pur merito l'osservarle, quando a sostener gli effetti dell' azione rappresentata non vi ha nè rapidità di movimenti, nè altezza di caratteri, nè varietà di contrasti, nè vivezza di espressione. Di quest' ultimo pregio mancano segnatamente tutti, e se le più belle situazioni rimangono in alcuni compresse per la squallidezza del dire, sono bruttate in altri per qualche cosa di peggio . . .*“

in Italien aus dem Munde eines Anhängers der Regeln selbst gerichtet. [1])

Wenn wir nun am Schlusse unserer Betrachtungen über die Einheiten angelangt, noch einen kurzen Rückblick auf die gesamte Entwicklung dieser Regeln werfen, so sehen wir, dass sie mit der Nachahmung der griechischen und römischen Tragödie aus dieser als Gesetze herübergenommen wurden. Der zunehmende Einfluss der Poetik befestigte diese Gesetze immer mehr. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die *drei Einheiten* in der Praxis bereits befolgt. In der Theorie waren jedoch erst die Einheiten der *Handlung* und der *Zeit* festgelegt. Bezüglich der letzteren gingen die Ansichten auseinander: Die Kommentatoren, gestützt auf den Wortlaut des Aristoteles, strebten nach einer möglichsten Verengerung der Zeitgrenze; da aber dieses Streben mit den Anschauungen und Bedürfnissen der Dichter in Widerspruch stand, so gewannen die Kommentatoren auf die endgültige Gestaltung dieser Einheit keinen entscheidenden Einfluss. Denn die mehr auf dem Boden der Wirklichkeit stehenden Kunsttheoretiker, welche den Wortlaut der Poetik und die Praxis der griechischen Dichter mit den Anforderungen der modernen Bühnentechnik in Einklang zu bringen suchten, hielten nach wie vor im Prinzipe am 24stündigen Tage fest. Desgleichen galt auch für die Dichter der natürliche Tag als Grenze, bis zu welcher man die Handlung mit Fug und Recht und ohne Tadel fürchten zu müssen, ausdehnen konnte, wenn sie auch in den meisten Fällen in einen kürzeren Zeitraum zusammengedrängt wurde.

Nachdem gegen Schluss des Jahrhunderts die in der Praxis schon längst geübte Ortseinheit auch in der Theorie zum Ausdruck gekommen war, standen *die drei Einheiten* in Theorie und Praxis schon in der gleichen Form fest, in der sie im nächsten Jahrhunderte in Frankreich erst nach langem

---

[1]) Wie in der Tragödie, so herrschten auch in der Komödie und in der Pastorale die Regeln von den Einheiten, nahezu unumschränkt. Wenn trotzdem in diesen beiden Dichtungsarten Besseres geleistet wurde, so beweist das nur, dass sie dem italienischen Nationalcharakter mehr zusagten, als die Tragödie. (Vgl. darüber De Amicis, *Della Imitazione Classica* etc.).

und heftigem Kampfe zur Geltung gelangten. Von Frankreich aus traten sie dann ihren Siegeslauf über Europa an und machten unter den Meisterhänden eines Corneille und Racine und mit Hilfe verschiedener glücklicher Umstände die französische Tragödie zum vielbewunderten Vorbilde, während die, aus denselben Quellen hervorgegangene und dieselben Regeln befolgende italienische Tragödie, der jedoch das richtige Genie fehlte, das sie auf die Höhe gebracht hätte, einer nicht unverdienten Vergessenheit anheim fiel.

Anhang.

Citate.

Aristotelis *Poetica*, ed. Ritter, Colon., 1839.

Cap. VIII, 1, p. 18 f. *Μῦθος δ'ἐστὶν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ . πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ γένει (ἑνὶ* Gottfried Hermann) *συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν. οὕτω δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις.*

— — — — — — — — — — — — — —

VIII, 4. *χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.*

Fabula autem est una, non ut nonnulli opinantur, si circa unum aliquem versatur: multa enim et infinita genere contingunt, ex quorum nonnullis nihil est unum, sic etiam actiones unius cuiusdam multae sunt, ex quibus una nulla fit actio.

— — — — — — — — — — — — — —

oportet igitur, quemadmodum etiam in aliis artibus una imitatio unius rei est, sic etiam fabulam, quoniam actionis imitatio est, et unius esse et huius totius, partesque factorum ita coniunctas esse, ut translata aliqua parte vel sublata totum quoque differatur moveaturque: nam quod additum aut non additum nihil reddit notabile, ne pars quidem totius est.

Cap. V, 4, p. 11. *ἡ μὲν γὰρ* (sc. *τραγῳδία*) *ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν,*

ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει. καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.

etenim haec (sc. tragœdia) quam maxime studet intra unum solis circuitum versari vel paulum excedere, epopœia autem temporis definitionem non admittit, et hoc differt. quamquam primo æque in tragœdiis hoc faciebant, atque in carminibus epicis.

Averrois *Paraphrasis in Librvm Poeticae Aristotelis, Jacob Mantino Hispano Hebraeo, medico interprete*, in: *Aristot. Stag. Topic. .... Libri, Prim. Vol. Pars* III. Venetiis. MDLXXIIII. 8°.

Die in Klammern stehenden Zahlen beziehen sich auf den Neudruck Heidenhain's, in: *Jahrbücher für class. Phil., Supplem. Bd.* XVII.

fol. 221 a$_{\alpha}$ (362). Oportet ergo ipsum carmen habere principium medium & finem, & vt vnaquaeque harum partium sit magnitudine media: oportetque totum compositum ex eis esse magnitudinis terminatæ, non cuiusuis magnitudinis contigerit. Nam pulchritudo compositi (seu bonitas) ex duobus quidem oritur: alterum est ipse ordo: alterum vero magnitudo . . . . . si carmen perbreue fuerit, non poterit perficere partes laudis. & si in longum protrahatur, non poterunt eius partes seruari, memoriáque teneri: ita vt posterioribus partibus iam auditis, priores sint obliuioni traditae . . .

fol. 221 a$_{\beta}$ (363). Quod maxime etiam delectat in constitutione carminis Poesis, est ne enarratio multarum rerum, quae vni rei determinatae accidunt, de qua poema quæritur, in longum protrahatur.

fol. 221 b$_{\alpha}$ (364). Sic igitur oportet vnius unam esse imitationem, vnumque propositum: & ut eius partes habeant terminatam definitionem habeant'que principium, medium & finem: sitque ipsum medium praestantius illis.

fol. 228 a$_{\alpha}$ (380). Narrat autem Aristoteles differentiam quae est inter Tragoediam & alia genera Epopœiae. Totum tamen hoc est proprium ipsis Grecis & non reperitur apud nos simile.

fol. 228 b$_{\alpha}$ (381). Haec inquam est summa eorum, quae

intelligere potuimus de sententijs, quas Aristoteles attulit in hoc libro circa orationes communes cunctis generibus Poeticae facultatis ac proprias Tragoediae, id est communes omnibus vel pluribus earum. Reliquum vero, quod dixit in hoc libro de differentijs quae insunt reliquis generibus poesis, apud Grecos, ac ipsi Tragœdiae, est quidem eis proprium.

fol. 228 b β (382). Tu autem facile cognoscas ex his, quae hic scripsimus, quod id, quod considerauerunt nostri Arabes de regulis poeticis respectu eorum quæ Aristoteles scripsit in hoc libro, & in libro Rhetoricorum, est quid minimum, vt dixit Alfarabius.

Paccius, Alexander, *Aristotelis Poetica in Latinvm Conuersa.* Venetijs. 1536. 8°.

fol. 4 a. nequeo mirari satis, hanc doctrinæ partem tam negligenter habitam hactenus fuisse. Nam quòd Auerrois super hac commentatio reperiatur, planè nihil est, cum nihil ad rem afferat, propterea quòd parum intellectum esset ab ijs qui in Arabam linguam hoc opus uerterunt. Nihil etiam est quod à Georgio Valla conuersum in latinum habeatur, id quod satis per se apparet. Utcunque uerò, multis (ut diximus) portentis scatet. Quapropter habitis iam tribus uetustis admodum exemplaribus, uno praesertim ex uaticana bibliotheca, monstris illis omnibus bellum indicere, planeque manum cum eis conserere non sum ueritus.

fol. 9 a. hoc differt . . . quoniam Tragœdiæ quidem intra unius potissimum solis, uel paulo plus minúsue periodum actio est: quandoquidem Epopœia temporis spatio non urgetur.

Francisci Robortelli Vtinensis *in librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes.* Florentiae. 1548. fol.

Ad Lectorem:

Vnus Auerroës paucula quædam scripsit, quae ego neque magnopere laudare, neque reprehendere satis possum; sunt enim perperàm in Latinum uersa; & Aristotelis obscura loca non illustrant. Bis fuit liber hic in latinum conuersús à Georgio Valla primum viro docto, & bene perito totius antiqui-

tatis. Verum ei contigit. quod glaciem perambulantibus contingere solet; locorum lubricitate saepe lapsus est. Subleuauit hominem aliquando Alexander Paccius, qui rursus latinum fecit librum hunc. Sed & ille. dum lapsum subleuat. saepè labitur . . . Neque ego is sum qui polliceri audeam me nunquàm lapsum.

fol. 80. . . . fabula dicitur vna. composita quidem ex pluribus actionibus, sed tendentibus ad eundem finem. atque inter se ita quadrantibus. vt vna ex pluribus fiat.

Die Stelle über die Zeiteinheit ist abgedruckt bei Otto. *Silvanire*, Anhang, p. CIII.

4. Segni, Bernardo. *Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di Greco.* Firenze. 1549. 4°.

Cap. III. Della differenza del Poema Heroico, et Tragico.

p. 289 . . . & anchora è differente per la lunghezza. Conciosia che il Tragico finisca l'impresa sua sotto vn'circuito di sole. ò poco più. Et l'Heroico la faccia senza tempo determinato. Et certamente da prima fu vsata la medesima libertà del tempo nell'vno. & nell'altro Poema . . .

p. 290. Di più ci è la differenza nel tempo. doue l'vno fa l'imitatione in tempo di molti anni: & l'altro in tempo d'un sol'giorno. ò poco più. *Et intendo io del giorno naturale d'hora XXIIII*, perchè le materie. che si conducono nelle Tragedie. & anchora nelle Commedie. molteuolte sono di tal'sorte. che piutosto di notte che di giorno sta bene il farle; come sono gli adulterij. le morti. et simili. Nè qui ci perturbi il dire, che la notte sia tempo di riposo; conciosia che gli intemperati. et gli ingiusti usin' le cose nel modo contrario à quello. che la natura l'ha ordinate: & anchora perchè e'non è disconueneuole vna sola notte. per condurr'vna impresa. & vna sua uoglia. lo star'senza riposarsi . . .

Madius. Vincentius Brixianus et Lombardus. Bartholomæus Veronensis. *In Aristotelis librum de Poetica communes Explicationes. Madii vero in eundem librum propriae Annotationes.* Venetijs. 1550. fol.

fol. 93. quam etsi Philosophus tempore indeterminatum

esse dicit (sc. Poema epicum). id tamen sano modo intelligendum est. si enim quam imitatur actionem, finita (vt infra docebit) esse debet, tempus quoque determinatum sit oportet. uerùm Philosophus Epopœiae tempus indeterminatum esse dicit, quoniam amplam admodum latitudinem habet.

Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e Sposta*. Vienna. 1570. 4°.

fol. 95 b. . . . quantunque non sia precisamente determinata la certezza del tempo, nel quale si debba essere dato fine alla tragedia, si come è diterminato quel tempo, oltre il quale il fine non dee passare in guisa che non fa mestiere d'horiuolo, non dimmeno non è che simile grandezza non sottogiaccia all'arte, & che coloro, liquali la sprezzano allungando la tragedia oltre alle dodici hore non pecchino, & non sieno da biasimare si come non è da lodare Plauto che in alcuna fauola delle sue comedie s'è disteso oltra il predetto confine. Si come dall'altra parte *sono da biasimare coloro che ristringono la grandezza legittima della fauola*, & le danno prima fine che non bisogna non tirandola oltre ad un brieue termine, come sarebbe quello di due hore o piu.

fol. 98 b. Hora cio che ragiona Aristotele in questa particella della singolarita della fauola & per conseguente della singolarita dell'attione è da essere considerato & inteso sanamente. Percio che noi trouiamo (sic!) in ogni tragedia & comedia bene ordinata & atta a rendere maggiore diletto *non vna attione sola ma due*, le quali alcuna volta non paiono hauere tutta quella dipendenza l'vna dell'altra secondo necessita o verisimilitudine, che potrebbono hauere & per auentura si potrebbe rappresentare ciascuna di loro seperatamente. Egli è uero che l'vna dell'attioni pare principale, & l'altra accessoria & pare che l'accessoria serua alla principale in rendere la felicita o la miseria maggiore.

fol. 99 a (101). Ma non per tanto Aristotele qui & altroue ostinatamente commanda che l'attione riempiente la fauola sia vna & d'vna persona sola, & se pure sono piu attioni che l'vna dipenda dall'altra, ne dicio (sic!) adduce ra-

gione o proua niuna se non l'essempio de poeti tragici, & d'Homero, che si sono attenuti alla singolarita dell' attione d'vna personna (sic!) in comporre la fauola, ma egli si poteua bene a uedere, che nella tragedia & nella comedia la fauola contiene vna attione sola o due, lequali per dipendenza possono essere reputate vna, & piu tosto d'vna persona che d'vna gente, non perche la fauola non sia atta a contenere piu attioni, ma perche lo spatio del tempo al piu di dodici hore nel quale si rappresenta l'attione & *la strettezza del luogo nel quale si rappresenta l'attione*, non permettono moltitudine d'attioni o pure attione d'vna gente, anzi bene spesso non permettono tutta vna attione intera se l'attione è alquanto lunga. Et questa è la ragione principale & necessaria perche la fauola della tragedia & della comedia dee esser vna cio è contenere vna attione sola d'vna persona o due stimate vna per la dipendenza.

8. Piccolomini, Alessandro, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*. Vinezia, 1575. 4°.

p. 180 f. L'vna, & la più importante (sc. ragione [für die Einteilung in Akte]) si può stimare, che fusse, che douendo il tempo, che hà d'abbracciare l'attione, la quale hà da imitar la fauola, non passar in lunghezza lo spatio d'vn diurno sopra l'horizonte, camin del Sole, come vedremo sarebbe stato necessario, se non si fusse trouata la distintion degli atti, che per saluar la somiglianza, che hà da esser trà la cosa imitata, & l'imitatione, fusse durata la rappresentatione per tutto il detto spatio di tempo dal sorger' al cader del Sole: cosa in uero di tanto incommodo agli spettatori, che per non hauer' à star si lungo tempo occupati in quello spettacolo, non si sarebber curati di ritrouaruisi. Onde accioche insiememente si saluasse la verisomiglianza, & si riparasse à questo incommodo, & à questo tedio; destinarono quei poeti il tempo di tre, o quattro hore alla rappresentatione: & ordinarono che quattro volte si posassero, & restasser dentro gli histrioni per alquanto spatio di tempo; accioche gli spettatori potesser' immaginarsi, che alcune cose fusser fatte dagli histrioni; mentre che non appari-

uano in scena; le quali troppo lungamente sarebber durate, se attualmente si fusser tutte fatte, & negotiate in scena.

p. 380. Voglion'alcuni Spositori in lingua nostra, che il termin della tragedia in rappresentarsi sia vguale al tempo, che può importare l'attione stessa, di cui la tragedia è imitatione: posciache tanto spatio di tempo si consuma (dicon' essi) in far vedere rappresentatiuamente nella tragedia vn 'attione; quanto si consumerebbe nell' auuenimento di quella. Questo lor' opinione non hò io per sicura; nè la ragion parimente, ch'assegnan d'essa; conciosacosache l'attione debbi contener, secondo il parer d'Aristotele, tanto spatio, che o non passi, o di poco passi vn diurno corso del Sole sopra la terra com' à dir, dodici, o tredici hore, o simile, *secondo il Clima, doue tal' attione auuenuta si prende, & non doue la fauola si recita, & si rappresenta*, come voglion' alcuni, ma senza ragion' alcuna. Et tale spatio alla rappresentatione è di souerchio: posciache troppo incommodo recherebbe agli Spettatori. Et per questo si son trouate le distintioni degli Atti, & le interpositioni trà atti, & atti; accioche immaginar si possa ch' in tali interualli trapassi maggiore spatio di tempo, che non passa . . .

p. 381. Dall' esser proprio dell' Epopeia l'imitar per modo, non di rappresentatione, com' è della tragedia, ma per modo di narratione, & di raccontamento: le risultano due gran commodità, di cui è priuata la tragedia, l'vna è di poter la sua fauola abbracciare, non solo lo spatio d'vn solar diurno mouimento, come fà la tragedia; ma di molti giorni, di mesi, & d'anni. L'altra è di poter raccontar le cose fatte in vno stesso tempo in diuersi luoghi, & appartenenti alla primaria attione, cõme si vede in Virgilio . . . il che non si può far nella tragedia: posciache, hauendosi in essa a rappresentar con l'attione le attioni; certe cosa è, che più attioni rappresentar con attion non si possono in vno stesso tempo; come con passar dall' vna all' altra si può far nell' Epopeia.

9. Riccobonus, *Poetica Aristotelis Latine Conuersa*. Patauii. 1587. 4°.

p. 26 f., III. De Conuenientia et differentia inter Tragœdiam & Epopœiam.

Differunt vero . . . quia illa sit tempore indefinita: hæc res gestas vnico Solis ambitu, vel paullo longiore spatio exprimere videatur. Nam, tametsi ipsa Epopœia continere actionem definitam debet, habentem principium, medium, & finem, vt inferius apparebit: tamen dicitur, tempore indefinita, id est, amplam admodum magnitudinem habens, præsertim vero, si cum Tragœdia, & Comœdia vno solis ambitu comprehensis, vel paullisper uariantibus conferatur.

Ars Comica.

p. 149. Etenim in Comœdia non tota aliqua actio videtur representari, sed illa tantum pars, quae est unius diei.

p. 150. Debet (sc. fabula) congruentem magnitudinem habere, vt nec perexigua, nec permagna sit, sed ad eius temporis prospectum accommodata, quod spectatorum commodum fert: popularis enim commodi ratio habenda est: populus vero aliquot post horas de Theatro discedere necesse habet. Itaque Comicæ fabulæ tempus idoneum censendum est, non vnius, aut duarum horarum, ne populus ad tam exiguum temporis spatium congregatur, nec quod vnum solis ambitum longe praetereat, ne populo impedimentum afferatur, & illud Plautinum quadret.

Lumbi sedendo, oculi spectando dolent:

Sed quod vnico solis circuitu comprehendatur vel paullisper variet.

Debet esse vna: tametsi enim duæ quandòque actiones exprimi videntur, vt in Andria Terentij actio Pamphili amantis Glycerim, & altera Charini amantis Philumenam: tamen vna est præcipua, altera aduenticia, & episodij loco adiecta. Temporis autem breuitas & loci angustia nec in Tragœdia nec in Comœdia multitudinem admittit actionum. Praeterquàm quòd etiam sola pulchritudinis ratio vnam postulat actionem, vt in ipsa quoque Epopœia.

Caroli Verardi Caesenatis Cubicularij Pontificij *in historiam Beticam ad R. P. Raphaelem Riarium. S. Georgij Diaconum Cardinalem.* s. l. s. a. 8°.

Praefatio, p. 2.

Nach einer kurzen Schilderung der anlässlich der Nachricht von

der Eroberung Granadas abgehaltenen Siegesfeier und Volksbelustigung fährt der Verfasser fort:

Itaque ego tantorum vestigia secutus quo et ipse pro virili parte interiora animi mei gaudia quo pacto possem: cunctis aperirem et simul nostrorum temporum felicitati quodam modo gratularer: vnius duntaxat diei quo videlicet Urbs Granata Baudelis regis bello iam fracti fameque fatigati deditione recepta est: acta complexus sum historiamque interlocutoribus personisque ita contexui: atque distinxi: vt totam rem ita vti gesta est: posset Populus Romanus non solum auribus percipere: verum etiam oculis intueri . . .

Prologus.

p. 5.

Apporto non Plauti aut Neuij comedias:
Quas esse fictas scitis omnes fabulas.
At nouam vobis veramque fero historiam:
Per quam licebit nosse: vt summi principes
Fernandus & coniunx domuerunt Beticam
Regnique Granatam caput: & finitimis
Terrorem populis adiecere Imperio.
Quod fabulis si in fictis tantam capere
Soletis pleno voluptatem pectore:
Quid quesores vbi narratur verissima
Cognitioneque digna vos facere addecet:
Presertim cum vlla hic tyrannorum scelera
Non sitis audituri: aut fastus regios:
Intolerandam vel bonis superbiam:
Que sepe describi solent tragedijs.
Neque audientur lenonum hic periuria:
Seruorum techne: aut meretricum blandicie
Auara non vsquam lena hic inducitur:
Milesue gloriosus: aut sicophanta impudens:
Edaxue parasitus: vel matrona impotens:
Paterue durus: aut amator cupidus:
Et reliqua: que in Graijs nostrisque comicis
Spectata prebent voluptatem plurimam.
Verum pudica honestaque hic sunt omnia:

Summoque cuncta perfecta consilio
Virtute semper duce: fortuna comite:
Fides bonique mores & probitas vigent:
Nullus superbie: nullus auaritiæ est
Locus relictus: aut fedis amoribus.
Vos itaque virtutem qui facitis maxumi
Fauere nostre decet huic historie:
Animumque summo aduortere cum silentio.

p. 6. Requirat autem nullus hic comedie
Leges vt obseruentur aut tragœdie.
Agenda nempe est historia non fabula.
Adeste iam equis animis: & pernoscite
Maurorum Rex en qui foros egreditur
Suis consultoribus: sibi quid velit.

Agostino Ricchi da Lvcca. *Comedia, Intitolata I tre Tiranni, Recitata in Bologna a N. Signore, et a Cesare, Il giorno de la Commemoratione de la Corona di sua Maestà.* Vinezia. 1533. 8°.

Prolog des Merkur.

p. 8. gliè (sc. all' autore) piacciuto scostarsi cosi alquanto
dal modo e da l'usanze de gli Antichi,
Che doue han sempre usato essi. che il caso.
et tutto quel che pongono in Comedie
possa essere in un tempo. o in un di solo:
Questi hora uuol che la presente Scena
(sicondo che richiede la sua fauola)
serui a piu giorni. et notti. in fine a uno anno.
Et benche si potesse aperto dire
che gli è cosi piaciuto. ha pure in uero
qualche ragione in se: perche si come
si uiue hor con la uita dal di d'hoggi.
et non di quegli che furono già un tempo.
Et son uarij i costumi: pare honesto.
Con questi le Poesie. le Prose. i Versi
li Stili. e l'uso anchor del recitare
sicondo i tempi. si mutino. e innouino.

Anonym., *Giudicio sopra la Tragedia di Canace e Macareo.* 1543. (Sperone Speroni, *Opp.* Venezia. 1740. vol. IV.)

p. 109. Aristotile non gli (all'autore) vieta, che lasci alquanto le leggi dell'arte, per trarne fine più maraviglioso, più magnifico, e più onorato: come egli anco concede, che non si potendo ispedire in un giorno il successo della favola, ne' tochi di due: il che fece Terenzio nella sua Eautontimorumenon, e forsi Plauto negli Captivi; quantunque essi fussero comici, e non tragici, e non portassero le loro materie tanto seco del difficile, quanto fanno le tragice. Ma è d'avvertire, che questa licenza data da Aristotile circa al partirsi alquanto dall'arte in qualche cosa, non faccia quell' effetto ne' poco giudiciosi poeti, che fanno le licenzie de' medici negli appetitosi e poco regolati infermi; i quali avuto un poco di licenza dal medico circa qualche cosuccia, tanta se ne pigliano, che o più gravemente infermano, o se ne muojono.

Gio. Battista Giraldi Cinthio, *Le Tragedie.* Venetia. 1583. 2 vols. 8°.

Altile, vol. I.

Prologo.

p. 7. Certa cosa è, che quanto è qui produtto
Si genera, e corrompe, e muta, & varia,
O' tutto, o in parte. Et ch' è l'huomo nel Mondo
Di libero uolere, e ch' è in suo arbitrio,
Oue meglio gli par piegar la mente
E perciò crede hora il Poeta nostro,
Che sì ferme non sian le leggi poste
A le Tragedie, che non gli sia dato
Vscir fuor del prescritto in qualche parte.
Per vbidire à chi comandar puote,
E seruire à l'età, à gli Spettatori,
E à la materia, non più tocca inanzi
O' da Poeta antico, ò da moderno.
Et egli tien per cosa più che certa,
Che s'hora fusser quì i Poeti antichi
Cercherian sodisfare à questi tempi.

A Spettatori, à la materia noua,
E che sia ver, che varian queste leggi.
Vedesi che più volte i Greci istessi
Si sono da i primi ordini partiti
Et i Romani, anchor c'hauesser presi
Il modo di componerle da Greci
Lasciare à dietro le vestigia Greche,
p. 8. E si diero à comporle, come l'vso
De i fatti lor, de i lor tempi chiedeua.
Come chiaro hà mostrato il Venusino.
Dunque hà voluto hora il Poeta nostro
In questa noua fauola seruirsi
Di quel, che l'vso, e l'età nostra chiede.
(Quanto però dicenole gli è parso)
Per sodisfare à chi sodisfar deue.

Didone, vol. I.

Epilogo.

p. 155. Et se forse in qualche parte, mi son partito dalle regole, che dà Aristotile, per conformarmi co' costumi de'tempi nostri, l'ho io fatto coll' essempio degli antichi, perche si uede, che altrimente diede il principio alle sue fauole Euripide che Sophocle, & con altro modo disposero le loro fauole i Romani, come poco hà dicemo, che i Greci. Et oltre à ciò lo mi hà concesso il medesimo Aristotile. Il quale non uieta punto, quando ciò richiede, ò luogo, ò tempo, ò la qualità delle cose, che sono in maneggio, il partirci alquanto da quell'arte, ch'egli ha ridotta sotto i precetti, che dati ci hà.

p. 152. Et la oppositione, che fa costui (sc. Bartholomeo Caualcanti, gegen dessen Angriffe der Epilog gerichtet ist), che non è verisimile, che facciano raginare nel publico i Re delle cose, ch'essi vanno da se soli, fra se discorrendo, e tanto sciocca, ch'io arrosisco a rispondergli veramente: se questa sua oppositione valesse, non bisognarebbe anche introdurre nella scena, ragionamenti de Re, nè di Reine, co' segretari loro, & co'loro consiglieri, & con altri loro famigliari. Perche niuno de' detti ragionamenti si fà nel publico, & pure s'introducono nelle scene. Ma pouero ch'egli è, non si auede

egli, che quantunque la scena rappresenti una Città, non si considera ella nondimeno in tali ragionamenti, altrimente che se essi si facessero nelle più segrete, & più riposte stanze de'Signori? Et perciò s'introducono nella scena, in quello istesso modo, che se fauellassero nelle camere loro. Perche così ricerca la rappresentazione.

Giovambattista Giraldi Cinthio.

Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie.

Vinecia. 1554. 4°.

p. 205 . . (*Bibl. rara* LII, Parte II, 10 ff.) l'una e l'altra (sc. la Comedia e la Tragedia) finge l'auenimento della sua attione nello spatio di un giorno, ouero di poco piu.[1]) della Comedia n'habbiam l'essempio appresso Terentio nella Heautontimorumenos, della Tragedia non ue n'è alcuno espresso, & manifesto appresso i Greci, ne appresso i Latini, c'hoggidi si leggono, se forse[2]) l'Heraclide di Euripide non ce ne dessero l'essempio: perche, considerato il maneggio della attione della fauola, si uede chiaramente (s'io non m'inganno) che malageuolissimamente egli puo nascere tutto in un giorno; perche *oltre la lontananza dei luochi*, ci interuengono adunation di genti d'arme, & ordinanze d'esserciti, & ultimamente il conflitto, & la perdita con la captiuità d'Euristeo; le quali cose tutte ricercano lunghezza di tempo, come si ricerca anco nelle Phenisse, per le medesime cagioni, a chi ben le considera,

[1]) Die Ausgabe der *Biblioteca rara*, *ed. Daelli*, Parte II, p. 10 f. hat an dieser Stelle folgenden Zusatz: E se in questo spazio di tempo non si finisse l'azione, sarebbe ella noiosa, perchè ove la epopeia non è astretta a spazio alcuno di tempo, come dice Aristotile nella Poetica (ancora che vi siano tra Latini di coloro che non vogliono dare alla epopeia più spazio di un anno, secondo l'esempio di Omero nella Illiade, e di Vergilio nella Encide; intendendo della guerra cominciata, e finita con Turno) nondimeno la tragedia e la comedia hanno il tempo determinato di un giorno o poco più, il qual poco passa nell' altro giorno.

[2]) *Bibl. rar.*, p. 11. . . . non se ne pigliasse l'essempio dall' Anfitrione di Plauto, per essersi duplicata la notte, acciocchè si facesse quello in due notti che nello spazio di una non venia acconciamente fatto. Forse anche . . .

& nell' Hecuba anchora, perche hauendo a mandare Hecuba una delle donne sue dalla Chersonesso in Thracia a Polinestore; & hauendo a uenire Polinestore dalla sua corte al Chersonesso, oue ora l'essercito de Greci, mi pare che ui uolesse piu spatio di un giorno, ma sia di cio quel, che ne pare a piu dotti (che io non uoglio per cio uenirne a contesa con alcuno) certa cosa è, ch'Aristotile, ilquale deuea hauer ueduti gli essempi de i miglior Poeti, iquali per la ingiuria de i tempi nella nostra età non si leggono, *le diede piu spatio di un giorno:* & noi con la sua auttorità componemmo *l'Antile (sic.)* [1]) *et la Didone* di modo, che la lor attione toccò *alquanto di due giorni.*

p. 213. (*Bibl. rar.* LII. Parte II, p. 20). Ma nella sconueneuollezza non incorrera il Poeta, se egli non si appigliera a fauola (sia ella o Comica, o Tragica) che non possa esser menata al fine dal suo giudicio & dalla virtu dello ingegno suo & non da interuenimento d'Iddio, da pouertà, o d'ingegno, o di giudicio introduttoui per inuitabile necessita, nello spatio di un giorno, o uero di poco piu, ilquale spatio di tempo si finge in quelle tre, o quattro hore [2]) della rappresentatione.

Mutio, Justinopolitano, *Rime diverse. Tre libri di arte poetica.* Vinecia. 1551. 8°.

fol. 73. A me piace lo stil del ferrarese.
In ch'egli scrisse l'ultime comedie.
Il mio Vergerio già felicemente
Con una sola favola due notti
Tenne lo spettator più volte intento.
Chiudean cinque e cinque atti gli accidenti
Di due giornate; e'l quinto ch'era in prima.
Poi ch'havea 'l caso e gli animi sospesi
Chiudea la scena e ammorzava i lumi.
Il popolo infiammato dal diletto
Vi stava il giorno che venia appresso
Bramando 'l foco dei secondi torchi.

[1]) Druckfehler für Altile.
[2]) *Bibl. rara* LII, Parte II, p. 20 „o sei al più".

Quindi correa la calca a tutti i seggi
Vaga del fine e a pena soffriva
D'aspettar ch'altri ne levasse i veli. —

Giovan-Batista Gelli, *Ragionamento intorno alla lingua.* 1551 (in: *Opere.* Firenze. 1855. p. 289 ff.).

p. 311. E da che vi pensate che nasca questo, se non da l'essere oggi in Firenze cosi gran numero di persone che hanno bonissima cognizione de la lingua latina e greca? le quali essendo state necessitate ne lo impararle, a vedere i veri poeti, hanno assai chiaramente conosciuto che cosa sia poesia e quanto sia verbi gratia, contra i precetti de l'arte il ridurre tutta la vita di uno uomo, o pur le azioni di venticinque o trenta anni, in due o tre ore di tempo che si consuma nel recitare. E . . . . non hanno solamente lasciati cotesti errori, ma sbanditili ancora in tutto da le loro composizioni, e si sono ridotti a quello uso buono che avevano i Latini e i Greci.

La Sporta, Commedia, 1543, in: *Opere*, p. 321 ff.

Widmung.

p. 323. A coloro che dicon che Ghirigoro (ein alter Geizhals, die Hauptperson der Komödie) non può tornare in così poco tempo da Pinti. (wohin er während des Stückes gegangen ist) non voglio io rispondere, perchè non considerano che in mezzo vi corre un Atto: e oltre a di questo, che in *una Commedia la quale dura un due ore, è lecito rappresentar tutto quel che si può fare in un giorno.*

Lionardi, Alessandro, *Dialogi della Inventione Poetica etc.*, Venetia. 1554. 4°.

p. 65. Sono poi simili (sc. la Tragedia e la Comedia) nella riconoscenza delle persone, & de'luoghi, & nella uarietà, nouità & mutatione de' fortunosi auenimenti, & di tempo ancora; percioche contengono l'attione di un giorno solo.

Minturno, *L'Arte Poetica.* Venetia. 1563. 4°.

p. 24. Ma, perche ogni narratione può molte cose ad un tempo fatte comprendere, l'Epica anchora molte ne finge

insieme auuenute et iandio in diuersi luoghi . . . . . Laonde con questa prerogatiua l'Heroico poema hà in se molta magnificenza, e per la uarietâ delle cose di fuori addutte rileua souente con mirabil diletto l'animo dell' auditore, e rinfresca in lui l'attentione, non che fugge la noia, che generare la lunghezza dell' opera potrebbe. Il che nè la Tragedia far possendo, nè la Comedia, che non fusse fastidiosa à riguardanti, i quali non uolentieri ascoltano quel che in Teatro rappresentar non si possa; pochi Episodij, e brieui intropone; e s'affreta di uenire al fine da riguardatori aspettato.

p. 71. E chi ben mirerà nell' opere de' piû pregiati authori antichi, troverà, che la materia delle cose addutte in Scena in un dì si termina, ò non trapassa lo spatio di duo giorni. Si come dell' Epica piû grande, e piû lunga s'è detto, che non sia piû d'uno anno.

Scaliger. Jul. Caes.. *Poetices libri septem.* s. l. 1561. fol.

fol. 145. Res autem ipsae deducendae disponendaeque sunt, ut quamproxime accedant ad veritatem . . . . . Nam mendacia maxima pars hominum odit. Itaque nec praelia illa, aut opugnationes quæ ad Thebas duabus horis conficiuntur, placent mihi. Nec prudentis poëtae est, efficere ut Delphis Athenas, aut Athenis Thebas, momento temporis quispiam proficiscatur. Sic apud Aeschylum interficitur Agamemnon, ac repente tumulatur: adeoque cito, vix ut actor respirandi tempus habet. Neque probatur illud, si Licham in mare jaciat Hercules. — Non enim sine veritatis flagitio repræsentari potest. *Argumentum ergo brevissimum accipiendum est:* idque maxime varium multiplexque faciundum. Exempli gratia: Hecuba in Thracia, prohibente reditum Achille, Polydorus iam interfectus est. Cædes Polyxenae. Exoculatio Polymestoris. Quoniam vero mortui quidam non possunt introduci, eorum phantasmata, sive idola, sive spectra subveniunt: ut Polydori, ut Darii apud Aeschylum, quod et supra dicebamus. Sic Ceyx apud Ovidium apparet Halcyonae. Ex qua fabula si tragœdiam contexes, neutiquam a digressu Ceycis incipito. *Quum enim scenicum negotium totum sex octove horis peragatur,* haud verisimile est, et ortam tempestatem, et

obrutam navem eo in maris tractu, unde terrae conspectus nullus.

Tasso, Torquato, *Lettere Poetiche*, in: *Discorsi dell'Arte Poetica.* Venetia. 1587. 4°.

fol. 64b. . . . dirò questo solo; che se l'vnità di molti è lecito nella Tragedia, molto maggiormente deue esser lecita nell' Epopeia, così proua ogni ragione, se ben vi mancano auttorità; auttorità dico di Poeta, non di luoghi d'Aristotele. Ma tre sono le Tragedie in Euripide, in cui l'vnità è vna di molti, e sono le Fenisse, le Supplici, e le Troiane . . .

Patrici, Francesco, *Della Poetica la Deca Disputata. Nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni, che di Poetica à dì nostri vanno intorno.*
Et vi è aggiunto il Trimerone del medesimo in riposta alle oppositioni fatte del Signor Torquato Tasso al parer suo scritto in diffesa dell'Ariosto. Ferrara. 1586. 4°.

p. 212. Detto haueuamo in quel nostro parere: Che gli insegnamenti poetici d'Aristotile non erano, ne propri, ne veri, ne bastanti a constituire arte scienziale di poetica, ne a formar poema alcuno, ne a giudicarlo: ne eran fatti secondo l'vso de poeti, ne Greci, ne Latini (come nel Dialogo del Pellegrino s'affermaua).

14. Denores, Iason, *Poetica.* Padova. 1588. 4°.

fol. 6a . . la Tragedia, imitation per rappresentation di vna attion marauigliosa . . . cominciando da allegrezza finisce in infelicità nello spacio di vn giro di Sole.

fol. 7a. Quello che segue: che cominciando da allegrezza finisce in infelicità nello spacio di vn giro di Sole: la circonscriue anchora maggiormente dal Poema Heroico, & dalla Comedia, dal Poema Heroico? percioche esso ha la tramutation di fortuna da infelicità alla felicità, ma senza tempo determinato; & della Comedia: percioche ella ha la tramutation di fortuna nello spacio di vn giro di Sole, ma non la ha della felicità all' infelicità, ma da infelicità a felicità.

fol. 11 b. Deue essere la Fauola ancho vna. & di vna persona sola. Ne s'intende essere vna di vna persona sola, se è vna di molti sotto vn capo & se molte attion siano di vn huomo solo.

fol. 65 b. A tutte queste proprietà si aggionge, che la Fauola del Poema Heroico debbia essere conuenenolemente grande, cioè di tal sorte, come verisimilmente si conuiene al longo spacio dell'attione attribuitale, che è vn tempo di molti mesi e di molti anni alcuna uolta.

Buonamici, Francesco, *Discorsi Poetici nella Academia Fiorentina in difesa d'Aristotile.* Fiorenza. 1597. 8°.

p. 103 f. Egli (sc. Aristotile) s'è detto che la dramatica è distinta per via del tempo dall' epica, contenendo questa il tempo più lungo d'vn giorno, quella l'attione d'vn dì solo. Hora dice il C. V. (Castelvetro) la rappresentazione mostra a punto come la cosa stà; e riduce come si suol' dire l'attione in pratica, & questo in presenza delli spettatori, & perche l'attione si deue comprendere in tempo determinato, & tutta, & auanti alli occhi delli spettatori, & orecchie delli vditori, è di necessità ancora che l'attione sia di quel tempo determinato, il quale si può rappresentare alli spettatori: adunque ella non de' contener' suggetto, il quale passi XII. hore, che è la quantità d'vn dì artifiziale, percioche non potrebbe lo spettatore sopportare fermo il disagio di più d'vn dì, tale che le necessità del corpo, fame, sete, sonno ò d'altro le richiamerebbono, & se fusse rappresentata in manco tempo, che ella non potè succedere vscirebbe del verisimile, che non parrebbe possibile che in due ò tre hore si compiesse vn fatto, il quale per sua natura ne ricercasse XII. perche come si darebbe ad intendere vno, che douendosi andar in villa quattro miglia lontano, & tornare, che in vn' ottauo d'hora fusse fattosi tanto viaggio? però è necessario dar' tant' agio alla faccenda quanto si ricerca per condursi à fine. Per questo adunque l'histrioni tanto deono stare in palco, quanto è il termine di questo negozio, & tanto debb' essere il termine,

quanto sopportano li spettatori, ò il rappresentante non saria simile al rappresentato, & essendo altramente riuscirebbe verisimile: & questo è il termine di XII. hore, & d'un dì artifiziale, massime che per natura sua la rappresentazione ponendo l'attione auanti alli occhi, che la narratiua s'adatta alli huomini più rozzi: per loche raccontano li historici d'Archelao, il quale hauena occupato il regno di Macedonia con infinita occisione d'huomini, che essendo inuitato come si suol fare a' Principi allo spettacolo di vna tragedia, & per tal' aspetto commosso quindi si tolse sdegnato seco stesso, che con tutto che egli fosse huomo fierissimo, s'era lasciato nondimeno commuouere da vna si fatta baia. Se adunque il giudicio delli atti vditori delle rappresentazioni è debole com' è egli possibile che si possa persuadere vna attione lunga essersi fatta in poco tempo, & distinguere nel suo ceruello il tempo finto della rappresentazione dal tempo vero della attione?

p. 106 (1) . . . . due ò tre hore sono imagini d'vn tempo, d'vn giorno; è ben vero, che quanto fusse più conforme il tempo della rappresentazione, che dell' attione rappresentata, tanto più sarebbe ageuole imaginarselo: & però per la facilità dell' imaginazione delli spettatori, i quali deono essere presenti à tutta la fauola, non è molto gran paralogismo comprendere l'attione d'vn dì, distesa in poche hore, che se ella fusse forse di molto tempo, difficilmente s'indurrebbe ad imaginarselo, & lo spazio d'vn dì è capace d'vna attione perfetta, & di conueneuole grandezza, che forse meno non seruirebbe à questo. Non facendo adunque difficultà nell' imaginazione, & essendo lo spazio d'vn dì capace d'attione di conueniente grandezza, & perfetta, se presa la dramatica attione d'vn dì per rappresentarsi in quel tempo, che con la musica, & altri abbigliamenti dell' aspetto, & apparato si può manifestare, & questo è il termine naturale della fauola dramatica, non quell' accidentale dell' vso, & necessità delli spettatori. Conciosia che ne anco sopporterebbe il corpo il disagio di XII. hore, ne d'vn dì artificiale fà mentione Aristotile, ma

[1]) Dafür hat der Druck irrtümlicherweise 110.

del naturale, che quest' è quel che e'dice periodo, che è ogni volta che egli torna al medesimo punto, onde egli s'era dipartito, & è assegnato al dutto dell' attione, non alla rappresentazione.

Ingegneri, Angelo, *Discorso della Poesia Rappresentativa & del Modo di Rappresentare in favole Sceniche.* Ferrara, 1598. 4°.

p. 13. Alla detta perfettione ne succede vn' altra, che l'Attione, la quale, secondo i Maestri dell' Arte, è conceduto ch' ella possa abbracciare lo spatio d'vn giorno naturale, cioè di ventiquattr' hore, sarebbe degna di somma lode quand' ella potesse occorrere nell' istesso tempo, & non piu, ch' ella viene rappresentata, cioè quattro, ouer cinque hore.

p. 42 f. Conuerrebbe adunque, che il Poeta, il quale si dà à fare alcuna opera Dramatica, primieramente si figurasse dinnanti à gli occhi la Scena, diuisandone frà di sè gli edifici, le prospettiue, le strade, il proscenio, & ogn' altra cosa opportuna per l'auuenimento di quel caso, ch'ei si prende ad imitare; & ne facesse nella sua mente propia vna cotal prattica, che non vscisse personaggio, che non gli sembrasse vedere ond'ei si venisse, nè si facesse su'l detto proscenio gesto, nè vi si dicesse parola, ch' egli in certo modo no'l vedesse, & non la vdisse, mutando, & migliorando, à guisa di buon Chorago, & di perfetto Maestro, quegli atti, & quelle voci, che allui non paressero bene à proposito. Se così hauessero fatto alcuni, per altro forse de i migliori Tragici de' nostri tempi, non si trouarebbono nelle Tragedie loro di quelle difficoltà, che vi si scorgono per ciascuno. Verbi gratia, ch'il *medesimo proscenio, il quale fu pur dianzi la piazza principale d'vna città, tutt' à vn tratto diuenga campo dell' Essercito nemico fuor delle mura.* Il che mi fà ricordare d'vna Tragedia di Sofonisba, fatta in ottaua rima da vn Poeta, di cui non mi souuiene il nome, ma l'ho veduta alla stampa, nè credo, che vi sia gran pena à ritrouarne: La quale inchiude nella sua Scena non solo Cirta, Cartagine, & la Patria di Massinissa, ma la Città di Roma & la Reggia di Tolomeo in Egitto, & diuerse altre parti del Mondo; dall' vna all' altra delle quali

i personaggi fanno tragitto à lor beneplacito. si però che quando occorre vno di cosi fatti passagi (per dargli perauentura verisimilitudine di tempo) si fornisce l'Atto. Di maniera. che la fauola è diuisa in quindeci. ò venti atti. con vna rarità d'essempio marauigliosa. Et questo è quanto alla situatione della Scena.

Im Anschluss an Ingegneri's Ausführungen über die Zeiteinheit, sei hier eine ähnliche Stelle aus Mesnardière's *Poétique* angeführt.

La Mesnardière, Jules de. *La Poëtique*. Paris. 1640. 4°.

Cap. V. p. 48. Le Poëte sçaura (en passant) que plus vne Fable est serrée. plus elle a de perfection. S'il est donc assez adroit pour ranger tous ses Incidens dans le mesme nombre d'heures qu'il faut pour les réprésenter. il meritera des louanges: pourueu que cet arrangement ne confonde point les choses. & qu'il ne les rende pas obscures.

Mais s'il lui est impossible d'éuiter la confusion en préssant ainsi les matieres. il peut étendre ses bornes. & prolonger son Sujet iusques à la longueur d'vn Jour composé de vingt-quatre heures. & mesme i'approuveray qu'il prenne vn peu plus de temps. s'il vse de cette licence pour attrapper quelque Incident qui merite d'étre acheté par vne infraction si legere. que nous pourrons excuser par la pratique des Anciens. & par le sens du Philosophe.

Viperanus, Antonius. *De Poetica Libri Tres*. Antverpiae. 1579. 8°.

p. 34. Nec quisquam putet non esse vnam fabulam, quòd personae geminentur. vt duo iuvenes. duae virgines. duo senes: cuiusmodi sunt apud Terentium præter hanc aliæ. Nam vel connexionis. vel amplificationis. vel delectationis causa geminentur. Licétque has fabulas duplices appellent, quòd diuersarum personarum varios euentus exponant; cuiusmodi quoq. Terentius ipse Heautontimorumenon ex simplici duplicem à se factam esse profitetur; tamen si principem ipsam actionem diligenter attendas. quæ in omni fabula semper est

vna, illarum partes inter se ritè conuenire perspexeris, atque ex huius fortuna illius vitae commutationem sequi necessariò, & ab eadem fabulæ solutione in plures personas cadere peripetiam. Verumtamen ea fabula quæ euentus non geminat, doctorum hominum iudicio longe laudabilior est.

p. 43. Quæ igitur neque necessariò, neque probabiliter finguntur, ea vitiosa sunt. Itaque vitio datum est Sophocli, quòd in tragœdia quæ *μάντις* inscribitur, mutum quendam ex Tegae in Mysiam peruenisse fecit. Non enim credibile est mutum & ignarum viæ, solum, sine duce, tribus diebus, absque vllo errore tantum itineris conficere potuisse, & Theseum Athenis Thebas momento temporis cum exercitu venisse, ac commisisse prœlium nulla ratione probabile est. Quin etiam post victoriam mox adest nuntius. . . .

p. 102. Equidem actio tragœdiæ cùm *vnius diei, vel ad summum duorum spatio terminetur* ea quæ antecedunt, recensenda in primis sunt, è quibus actio pendet.

Varchi, Benedetto. *Lezioni*. Fiorenza. 1590. 8°.

Lez. V. p. 681 f. Dopo costoro scrisse Lodouico Martelli la sua Tullia, nella quale secondo il giudizio nostro passò tanto tutti gli altri, quanto alla leggiadria, e ornamento delle parole, che, se l'altre parti, e massimamente la fauola rispondessero à questa, io ardirei dire, che poca inuidia deurebbe hauere in questa parte la nostra lingua ò alla Latina, ò alla Greca, e non posso non marauigliarmi, che vno spirito tanto desto, e vno ingegno tanto eleuato, aggiuntoui la cognizione delle lingue, la quale tutto che fusse da lui dissimulata vi si conoscea non piccola, si lasciasse trasportare da non so che à fare vna Tragedia di persona, sopra la quale non poteua per la sceleratezza sua cadere ne compassione, ne misericordia propria, e principal fine della Tragedia, e per dire vniuersalmente tutto quello, che di questa materia intendo, mi pare quando leggo non che l'altre Tragedie nella lingua loro, ma l'Antigone tradotta di Sofocle da Messer Luigi Alamanni in Toscano, o ancora l'Hecuba, e l'Efigenia d'Euripide tradotte prima in Latino, poi Tosca-

namente da messer Lodouico Dolce, che noi, se non manchiamo della Tragedia, non siamo però à quella perfezzione arrivati, che per auuentura si potrebbe, e senza dubbio si douerrebbe.

Ginguené. *Hist. litt. V.*

p. 126 f. On est sans doute surpris de trouver de pareilles horreurs dans un si grand nombre de pièces destinées aux plaisirs d'une nation que l'on croit à peine avoir eu un théâtre tragique; mais il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire de l'Italie, au quinzième et au seizième siècle, pour apercevoir dans les mœurs la cause de cette dépravation de l'art, presque dès sa naissance. Observons surtout qu'il n'y avait point encore, à proprement parler, de théâtre public, et que celles de ces tragédies qui furent représentées, le furent pour l'amusement de quelques souverains ou personnages puissants, auxquels les plus horribles de ces crimes ne rappelaient que trop souvent des traits de vengeance ou d'autres passions criminelles et sanglantes, dont ils avaient pu être témoins, auteurs ou victimes. Enfin la partie du peuple qui était admise à ces spectacles voyait de trop près les cours de ce temps-là, pour être aussi révoltée de ces barbaries que nous le serions aujourd'hui. Si le goût dans les arts influe à la longue sur les mœurs, il est encore plus vrai qu'il en reçoit une influence prompte et puissante. Pour des causes que tout le monde sent, l'art dramatique est le plus immédiatement soumis de tous à cette influence; et dans quelque sens que les mœurs d'une nation soient corrompues, il en est longtemps modifié avant de les pouvoir modifier à son tour.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XVI.

BEN JONSONS POETIK UND SEINE BEZIEHUNGEN ZU HORAZ.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1899.

BEN JONSONS POETIK

UND

SEINE BEZIEHUNGEN ZU HORAZ.

VON

DR. HUGO REINSCH.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1899.

Alle Rechte,
besonders das der Übersetzung, vorbehalten.

Inhalt.

Seite

Benützte Litteratur VII

Einleitung. Mutmassliche Form der verlorenen Poetik. Quellen der Rekonstruktionsarbeit. Js. Verhältnis zum klassischen Altertum, hier zu Horaz 1

I. Teil.

Ben Jonsons Poetik.

A. Allgemeine Gesichtspunkte.

I. Ursprung, Bedeutung, Wesen und Wirkung der Poesie 3

II. Zweck und Aufgabe der Poesie 7

III. Die dem Dichter nötigen Eigenschaften 9

IV. Js. persönlicher Standpunkt, Programm im allgemeinen, Urteil über sich selbst 20

V. Verhältnis des Dichters zum Publikum 27

B. Die einzelnen Dichtungsgattungen.

I. Das Epos. Eigene epische Dichtungen sämtlich verloren. Js. Standpunkt nach seinem Urteil über antike, mittelalterliche und moderne Epiker. Epische Handlung. Begriff. Umfang Einheit. Episoden 38

II. Die Lyrik.

a. Allgemeines. Umfang der lyrischen Poesie. Aufgabe des Lyrikers. Inspirationsquellen und Stoffe 43

b. Die einzelnen lyrischen Dichtungsarten 45

III. Das Drama.

a. Allgemeines. Handlung. Anlage, Begriff, Gröfse und Grenzen der dramatischen Handlung. Einheiten. Termini der dramatischen Technik. Charakterzeichnung 48

Seite

b. Das Drama im besonderen.
α) Die Tragödie. Sein Ideal davon. Chor. Antike Tragödie. Js. Ziele 61
β) Die Komödie. Js. Reform. Seine Vorstellung vom Lustspiel. Wesen. Zweck. Lustspiel-Stoffe und Figuren. Handlung. Chor . . 64
γ) Das Pastoraldrama 74
δ) Das Maskenspiel. Antimasque 75

C. Die Sprache. Inhalt und Form. Übung des Stiles. Der Gebrauch. Sprache den verschiedenen Personen angepasst. Eigenschaften eines guten Stiles. Arten des Stiles nach verschiedenen Gesichtspunkten 78

D. Der Vers. Einzelne Versarten. Der Reim 88

II. Teil.

Js. Beziehungen zu Horaz 90

I. Bemerkungen Js. über Horaz 94
1. Allgemeiner Bemerkungen 94
2. Über Horaz als Dichter 95
II. Horaz wird von J. als Autorität citiert. 97
1. Im Drama 97
2. In den Masques 98
3. In den Discoveries 102
III. Wörtliche lateinische Citate aus Horaz 102
1. Das Citat ist als Motto für ein Drama, in einer Vorrede etc. verwendet 102
2. Das Citat ist den Personen eines Dramas etc. in den Mund gelegt 105
IV. Übersetzungen 106
1. Die englischen Übersetzer des Horaz vor J. . . . 106
2. Js. Horazübersetzungen 109
a. Die Ars poetica 109
b. Lyrische Gedichte 112
c. In die Dramen aufgenommene Übersetzungen 113
V. Die freieren Übersetzungen. Nachahmungen und Anspielungen auf Horaz 115
1. Im Drama 115
2. In den Masques 122
3. In der Lyrik 123
a. In den Epigrammen 123
b. In The Forest 124
c. In The Underwoods. 125

Benützte Litteratur.

Aronstein, Philipp: Ben Jonsons Theorie des Lustspiels. Anglia, Bd. XVII (1895), S. 466—485.

Baudissin, Wolf Graf von: Ben Jonson und seine Schule. dargestellt in einer Auswahl von Lustspielen und Tragödien, übersetzt und erläutert. 2 Teile. Leipzig. 1836.

Carpenter, Frederick Ives: Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama. Chicago. 1895. S. 125 bis 156.

Collier, J. Payne: A Biographical and Critical Account of the rarest Books in the English Language, alphabetically arranged. which during the last fifty years have come under the observation of J. Payne Collier, F. S. A. 2 Bde. London. 1865.

Drummond: Notes of Ben Jonson's Conversations with William Drummond of Hawthornden. Printed for the Shakespeare Society. London. 1842. [Ed. Laing.]

Faust, E. K. R.: Richard Brome. Ein Beitrag zur Geschichte des englischen Dramas. Herrigs Archiv, Bd. 82, S. 1—62.

Fleay, Frederick Gard: A Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642. 2 Bde. London. 1891.

von Friesen: Ben Jonson, eine Studie. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band X, 127 ff.

Gosse, Ed.: From Shakespeare to Pope. Cambridge. 1885.
— —: Seventeenth Century Studies. 1883.
Harris: The Origin of the Seventeenth Century Idea of Humour, in: Modern Language Notes, vol. X, February 1895.
Hazlitt, W. Carew: Handbook of the Popular, Poetical and Dramatic Literature of Great Britain, from the Invention of Printing to the Restoration. London. 1867.
Hense, C. C.: John Lily und Shakespeare. L. und Sh. in ihrem Verhältnis zum klassischen Altertum. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. VII und VIII.
Hermann, E.: Shakespeare der Kämpfer. Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen. Abteilung II. Shakespeare wider Ben Jonson (Tempest und Volpone). Shakespeare and Spenser (Willy and Aetion). Erlangen, London und New York. 1879.
Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Band III, IV, VII, VIII, X und XX.
Jonson: The Works of Ben Jonson, edited in nine volumes. With Notes, critical and explanatory, and a biographical Memoir by W. Gifford, Esq. London. 1816.
Koeppel, Emil: Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's. (Münch. Beitr. Heft XI.) Erlangen und Leipzig. 1895.
Malone: The Plays and Poems of William Shakespeare with the Corrections and Illustrations of various Commentators, comprehending a Life of the Poet, and an enlarged History of the Stage. London. 1821.
Masson, David: Drummond of Hawthornden. The Story of his Life and Writings. London. 1873.
Mézières: Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare. Paris. 1881.
Morley, Henry: English Writers. An Attempt towards a History of English Literature. London, Paris and Melbourne. 1893. Vol. X.

Prölss, Robert: Geschichte des neueren Dramas. II. Band, 2. Hälfte. Das neuere Drama der Engländer. Leipzig. 1882.

Saegelken: Ben Jonson's Römerdramen. Diss. Bremen 1880.

Saintsbury, George: A History of Elizabethan Literature. London. 1887.

Schelling: Ben Jonson: Timber or Discoveries made upon men and matter. Edited with introduction and notes by Felix E. Schelling. Boston. 1892.

— —: Poetic and Verse Criticism of the Reign of Elizabeth. Philadelphia. 1891.

Schipper, Dr. J.: Englische Metrik. In historischer und systematischer Entwicklung dargestellt. 2 Teile. Bonn. 1888.

Schmidt, Dr. Alexander: Essay on the Life and Dramatic Writings of Ben Jonson, in: Gesammelte Abhandlungen. Mit einer Lebensskizze herausgegeben von Freunden des Verstorbenen. Berlin. 1889. Vgl. Anglia XII, 623.

Stapfer, Paul: Shakespeare et l'Antiquité. Paris. 1879/80. 2 vol.

Swinburne, A. Ch.: The Miscellaneous Works of Ben Jonson. Fortnightly Review. 50. Band. 1888. Juliheft.

Symonds, John Addington: Ben Jonson. English Worthies. London. 1888.

Uellner: A critical Examination of the Poetic Genius of Ben Jonson. Progr. Düsseldorf. 1857.

Ulrici, Hermann: Überblick über die Geschichte des englischen Dramas bis zum Zeitalter Shakespeares, in: Shakespeares dramatische Kunst. 2. Auflage. Leipzig. 1847. I. Abteilung. I. Abschnitt.

Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. London. 1875/76. 2 vols.

Warton, Thomas: History of English Poetry from the twelfth to the close of the sixteenth century. Ed. by W. Carew Hazlitt, 4 Bde. London. 1871.

Webbe, William: A Discourse of English Poetrie. London. 1586. Arber's Reprints. London. 1870.

Wilke, Wilhelm: Metrische Untersuchungen zu Ben Jonson. Hallenser Diss. Halle. 1884 und in Anglia X, 512—522.

Einleitung.

Bei dem Brande von Jonsons Bibliothek um das Jahr 1623 ging mit anderen Werken auch seine Poetik verloren. Wir haben uns diese zunächst als einen Kommentar zu Js. Übersetzung der *Ars poetica* des Horaz vorzustellen, wobei auch die Poetik des Aristoteles verwertet war. Dies geht hervor aus *Und.* LXII, *An Execration upon Vulcan*: J. macht dem Gotte des Feuers in humorvoller Weise Vorwürfe darüber, dass er ihm die Arbeit von Jahren in einer Stunde zerstört habe, und erwähnt (VIII, 418):

> *All the old Venusine, in poetry,*
> *And lighted by the Stagerite, could spy,*
> *Was there made English.*

Die Poetik war nach Drummonds Bericht in Dialogform abgefasst (*Convers.* XVI, S. 29). Die Vorrede las J. diesem vor (*Convers.* V, S. 6). Hatte J. zur Zeit seiner Reise zu Drummond im Jahre 1619 die Arbeit wirklich schon soweit vollendet und ihr bereits die Vorrede beigegeben, so ist es auffallend, dass die Veröffentlichung selbst im Jahre 1623 noch nicht erfolgt war.

J. hatte schon früh die Epistel an die Pisonen zu übersetzen begonnen. Seine erste, vielleicht bereits mit Anmerkungen versehene Übertragung datiert aus dem Jahre 1599 (vgl. S. 109); dass er schon zu dieser ersten Übersetzung eigene Zusätze gemacht hatte, wird durch die von Drummond gebrauchte Bezeichnung *The Art of English Poetrie* wahrscheinlich. Die Abfassungszeit der später samt dem Kommentar verlorenen ist das Jahr 1604.

Dieser Übersetzung verdankt Js. Poetik ihre Entstehung. Es spricht jedoch alles dafür, dass seine Arbeit im Laufe der Jahre weit über die ursprüngliche Anlage hinausgewachsen ist. Wir dürfen wohl die eingehenden Erörterungen über Fragen litterarischer Art in den *Discoveries* als stoffliche Überreste der Poetik betrachten. Wenn das ganze Werk mit derselben Ausführlichkeit durchgearbeitet war, dann müssten wir auf einen ganz bedeutenden Umfang schliessen. Diese Annahme scheint mir auch deshalb berechtigt, weil J. in verschiedenen Vorreden zu seinen Dramen trotz eingehender Erörterung seiner Anschauungen doch noch auf die Poetik verweist.

So bespricht er in der Vorrede (*To the Reader*) zu *Sejanus*, (gedruckt 1605), sein Ideal von einer Tragödie und fährt dann fort: "*But of this I shall take more seasonable cause to speak, in my observations upon Horace his Art of Poetry, which, with the text translated, I intend shortly to publish*" (III, 5). Die hier für die nächste Zeit in Aussicht gestellte Veröffentlichung ist jedoch unterblieben. Vielleicht fand damals J. infolge seiner eifrigen Thätigkeit auf dramatischem Gebiete keine Zeit zur Ausführung seines Vorhabens. In der Widmung seines nächsten Stückes, des *Volpone* (gedruckt 1607/8), verbreitet er sich über Wesen und Zweck des Lustspieles und schliesst: . . . "*to which I shall take occasion elsewhere to speak*". In der Quartausgabe hatte er sich deutlicher ausgedrückt: . . . "*to which, upon my next opportunity toward the examining and digesting of my Notes, I shall speak more wealthily, and pay the world a debt*" (III, 165). Dieses Versprechen, sein offenbar sehr reichlich gesammeltes Material geordnet der Öffentlichkeit zu übergeben, sollte J. niemals einlösen. Er scheint immer wieder ergänzt und gebessert zu haben, und es lässt sich eine so lange Arbeitszeit sonst bei keinem seiner Werke verfolgen. Als es nach vielen Jahren der Vollendung entgegenging, wurde es ihm durch ein tragisches Geschick entrissen.

Vorliegende Arbeit will nun Js. Poetik rekonstruieren, soweit es noch möglich ist. Die ergiebigste Quelle für diesen Zweck sind die Vorreden, Prologe, Inductionen, Epiloge, De-

dikationen etc. der Dramen, sowie die in den *Discoveries* enthaltenen Bemerkungen über litterarische Themata. Dazu kommen noch die zahlreichen Stellen aus Js. Dichtungen, in welchen Fragen der Poetik berührt sind. Schliesslich sind auch Drummonds *Notes of Ben Jonson's Conversations* verwertet.

In engem Zusammenhange mit Js. Poetik steht sein Verhältnis zum klassischen Altertum. Seine Sonderstellung innerhalb seiner Zeitgenossen ist zum grossen Teil durch seine besondere Art, die Alten zu betrachten und nachzuahmen, bedingt. Zur Beleuchtung dieses vielumstrittenen Punktes soll der zweite Teil meiner Arbeit ein Beitrag sein. J. nimmt, wie ja schon in der Anordnung seines Stoffes liegt, fortwährend Bezug auf die *Ars poet.* des Horaz. Er beruft sich mit Vorliebe auf dessen Autorität. Zu keinem Dichter der alten Welt fühlte er sich in gleichem Masse hingezogen. Es erklärt sich dies, abgesehen von seiner fortwährenden Beschäftigung mit den Theorien der Dichtkunst, auch aus seiner vorwiegend satirischen Begabung. Hor. eignet sich also in hervorragender Weise zu einer Untersuchung über die Frage, wie und in welchem Masse J. eines seiner antiken Vorbilder in den eigenen Werken zu Worte kommen lässt. Es soll daher an seinem Beispiele dargethan werden, wie der englische Dichter einen klassischen Autor auffasste, wie und wieviel er ihm entlehnte, und in welcher Weise er die aus ihm geschöpften Ideen in seinen eigenen Werken verarbeitete.

I. Teil.

Ben Jonsons Poetik.

A. Allgemeine Gesichtspunkte.

I. Ursprung, Bedeutung, Wesen und Wirkung der Poesie.

J. betrachtet die Dichtkunst als göttlichen Ursprunges.[1]) Er lässt sie vom Himmel herab zuerst den

[1]) Über die Entstehung dieser, auch in der französischen Renaissance-

Hebräern bringen, sodann zu den Griechen, Römern und allen Kulturvölkern gelangen. (*But how differs a Poem from what we call Poesy? Disc.* IX, 236.)

Diesem hohen Ursprunge entspricht ihre Bedeutung und damit die Stellung, die sie einnimmt oder doch einnehmen sollte. Sie ist göttlich und ewig. *blessed, eternal, and most true divine.* (*Every Man in his Humour.* I, 1; ed. Gifford I, 157. Die angeführte Stelle ist aus Edward Knowells Verteidigung der wahren Poesie, welche sich in der Quartausgabe noch findet, später aber vom Dichter weggelassen wurde.) In derselben Scene entwirft Ed. Knowell eine Schilderung wahrer Poesie, offenbar nach Js. eigener Anschauung. Die Poesie ist ihm etwas Überirdisches, das sogar nur von geweihten Augen geschaut werden kann. Ihr Ruhm leidet auch nicht durch die vielen unwürdigen Jünger, die sich um sie scharen. Ein echter Dichter aber ist die höchste Zierde der Menschheit. Er steht daher hoch über den gewöhnlichen Sterblichen. In *Cynthia's Revels* wird Crites, der Vertreter Js., von Arete erhoben *above a vulgar height* (III, 2; II, 285; vgl. auch *Poetaster*, V, 1; II, 501).

Der Ruhm gebührt in erster Linie der Dichtkunst, obgleich freilich auch die anderen Künste Anspruch auf ihn erheben können. Der Poesie gibt J. unbedenklich den Vorrang. Sie ist ihm *the queen of arts* (*Poesis. — Artium Regina. Disc.* IX, 235), *the most prevailing eloquence, and of the most exalted caract* (*De Poetica . . Disc.* IX, 232), *so divine a skill* (*which indeed should not be attempted with unclean hands*) (Dedikation des *Volpone*: III, 161). Im *Poetaster* (I, 1; II, 409) nennt sie Ovid *spirit of arts, the soul of science, and the queen of souls.*

Von den übrigen Künsten ist es besonders die Malerei, mit welcher J. die Poesie gerne vergleicht. Zwar findet er scherzweise einen Nachteil der Poesie gegenüber der Malerei darin, dass erstere keine anderen Farben habe, als schwarz und weiss (*The Poet to the Painter. An Answer. Und.* LXXI;

---

poesie verbreiteten, Anschauung vgl. Dr. A. Rosenbauer: Die poetischen Theorien der Plejade etc. Erlangen u. Leipzig 1895. S. 22 ff.

VIII, 442). Im Ernst aber stellt er die Poesie über die Malerei. In dem Aufsatze *Poesis et pictura etc.* (*Disc.* IX, 205) fährt er nach Besprechung ihres gemeinsamen Wesens fort: "*Yet of the two the pen is more noble than the pencil; for that can speak to the understanding, the other but to the sense*". Diese Begründung ist allerdings wenig stichhaltig; und in der That beweisen andere Stellen, dass J. die Einwirkung der Malerei auch auf das Denken nicht durchaus bestreitet. Er hebt die nahe Verwandtschaft der beiden Künste hervor und räumt ein, dass manchmal das Bild eines bedeutenden Meisters eine noch tiefere Wirkung hervorbringen könne als das gesprochene Wort (*De Pictura; Disc.* IX, 206). Dabei ist J. allerdings der Ansicht, dass die Malerei erst in Nachahmung der Poesie entstanden, also jüngeren Datums, sei (*De Progressu Picturae; Disc.* IX, 207). Auch dem Redner ist der Dichter überlegen (*Virorum schola respublica. Disc.* IX, 241). Bei aller Kraft aber, welche der Poesie innewohnt, ist sie doch, wie er sie nennt, *a subtle sport* (*To a weak Gamester in Poetry. Epigr.* CXII; VIII, 223).

Der hohen Würde der Dichtkunst sind leider nicht alle ihre Vertreter immer eingedenk. J. kann den Feinden der Poesie nicht ganz Unrecht geben, wenn sie den Vorwurf erheben, dass bei den zeitgenössischen Dichtern . . . "*not only their manners, but their natures are inverted, and nothing remaining with them of the dignity of a poet, but the abused name, which every scribe usurps*" (Dedikation des *Volpone*; III, 162).

Die hohe Stellung der Poesie geht aus ihrem Wesen hervor. Daher nennt J. häufig beide Momente zusammen. So rühmt er: "*The wisest and best learned have thought her the absolute mistress of manners, and nearest of kin to virtue. And whereas they entitle philosophy to be a rigid and austere poesy; they have, on the contrary, styled poesy a dulcet and gentle philosophy, which leads on and guides us by the hand to action, with a ravishing delight and incredible sweetness*" (*Poesis. — Artium Regina. Disc.* IX, 236).

Wie hier das Wesen der Poesie durch den Vergleich mit der Philosophie beleuchtet ist, so ist in dem schon erwähnten Aufsatze *Poesis et pictura* etc. jene mit der Malerei

zusammengestellt. Beide Künste werden als Nachahmung der Natur definiert (*Disc.* IX. 205). Zu demselben Resultate gelangt J., wenn er die Frage aufwirft: *What is a Poet?* Er erinnert an die Grundbedeutung des Wortes im Griechischen und nennt ihn "*a maker, or a feigner: his art, an art of imitation or feigning . . he is called a poet, not he which writeth in measure only, but that feigneth and formeth a tale, and writes things like the truth*" etc. (*Poeta; Disc.* IX, 234.)

Das Schaffen der eigenen Phantasie ist J. so wesentlich bei der Dichtkunst, dass er für die altertümliche Bezeichnung *maker* eine gewisse Vorliebe zeigt. Bei der Erörterung der dem Dichter nötigen Eigenschaften (*Ingenium; Disc.* IX, 237.) spricht er vom *poet or maker* (*for that title our language affords him elegantly with the Greek*). Daraus erklärt sich auch Js. Urteil über Du Bartas, das Drummond überliefert: "*That he thought not Bartas a Poet, but a Verser, because he wrote no fiction*" (*Convers.* IV, 4). Dass nur Erdichtetes Gegenstand der Poesie ist, behauptet J. auch in *Another* [*Prologue*] zu *Epicoene* (III, 342).

Den elementaren Unterschied zwischen *Dichtung* und *Gedicht* erklärt J. in etwas trivialer Ausführung in dem Aufsatze: *Poesis. — Artium Regina* (*Disc.* IX, 235). — In poetischer Weise drückt Caesar (*Poetaster*, V, 1; II, 503) das Wesen der Dichtkunst aus, als ihm Virgil nach langem Zögern seine *Aeneis* überreicht:

Let us now behold
A human soul made visible in life.

Die Erhabenheit der Poesie bethätigt sich ihrerseits wieder durch ihre grosse Wirkung. Wie die Dichtkunst vom Himmel kommt, so erhebt sie die von ihr Gefeierten zu den Sternen empor. Sie verleiht den Nachruhm und sichert damit die Unsterblichkeit (*Epistle to Elizabeth, Countess of Rutland. Forest* XII; VIII, 277). Diesen Gedanken führt J. hier im Anschlusse an Hor. (vgl. S. 125) weiter aus (ebendas. 278). In ganz ähnlicher Weise nennt er in *An Ode* (*Und.* XLVI; VIII, 389 ff.) eine Anzahl von Dichtern, welche die Namen geliebter Personen der Nachwelt überliefert haben. Schon aus diesem Grunde, sagt J. in der

Widmung der *Masque of Queens* an den Prinzen Heinrich, sollen Fürsten die Kunst fördern (Quartausgabe; VII, 114). In den Liedern des Dichters lebt der Ruhm eines Königs fort (*An Epigram to the Houschould, 1630;* XXXVI; VIII, 462).

In gerechtfertigtem Selbstbewusstsein sieht J. voraus, dass auch seine Werke, und damit also die Namen der von ihm Gefeierten, unvergänglich sind. Dem Entdecker der Pulververschwörung, Lord Mounteagle, sagt er im *Epigr.* LX (VIII, 183): Da das Land die Ehrung der That durch ein Denkmal versäumt habe, übernehme er, der Dichter, ihre Verherrlichung: sein Werk werde *outlast common deeds* (vgl. auch *Und.* LXI; VIII, 412, und LXXIV; VIII, 447). Daher bietet er auch in der Widmung der Epigramme an William, Earl of Pembroke, diesem als Dank für seine Gönnerschaft "*the honour of leading forth so many good and great names (as my verses mention on the better part) to their remembrance with posterity*" (VIII, 151). Als Säulen des Ruhmestempels werden die Dichter und ihre Beschützer am Schlusse der *Masque of Queens* gepriesen (VII, 143). Die Fähigkeit, den Ruhm zu verleihen, teilt allerdings die Poesie mit anderen Künsten und mit der Geschichte (*Chloridia*; VIII, 111).

II. Zweck und Aufgabe der Poesie.

Bezüglich des Zweckes der Poesie schliesst sich Js. Ansicht vollständig dem Standpunkte des Hor. an. Er hat sich dessen Anschauung darüber so zu eigen gemacht, dass er an vielen Stellen direkt die bekannten Verse des lateinischen Dichters anführt, und ebenso häufig den Inhalt derselben in verschiedener Form wiedergibt.

Auch in dieser Beziehung findet J. eine Ähnlichkeit zwischen Poesie und Malerei: "*They both behold pleasure and profit, as their common object*" etc. (*Poesis et pictura etc. Disc.* IX, 206). Dass er die bessernde Wirkung als Aufgabe sogar der Malerei betrachtet, ist sehr bezeichnend für seine Auffassung vom Zweck der Künste. Dabei verwahrt er sich einige Male direkt dagegen, dass nur das *delectare* Zweck der

Dichtung sei. So verspottet er die Anschauung, als ob die Poesie, wie etwa die Kochkunst, nur den Geschmacksinn zu befriedigen hätte, in dem Zwiegespräche zwischen dem Dichter und dem Hofkoch in *Neptune's Triumph for the Return of Albion* (VIII, 21). Hauptzweck der Poesie ist ihm also die Moral. Wenn er in der Widmung des *Volpone* seine Bemühungen um das Theater hervorhebt, nennt er am Schlusse "*the doctrine, which is the principal end of poesie, to inform men in the best reason of living*" (III, 164). Der wahre Dichter, sagt J. im Prolog zu *The Staple of News* (V, 163), "*must be one that can instruct your youth*" etc.

Den ganzen Umfang seiner Pflichten führt er aus in der Dedikation des *Volpone*: Er muss im stande sein "*to inform young men to all good disciplines, inflame grown men to all great virtues, keep old men in their best and supreme state, or, as they decline to childhood, recover them to their first strength; . . [he] that comes forth the interpreter and arbiter of nature, a teacher of things divine no less than human, a master in manners; and can alone, or with a few, effect the business of mankind*" (III, 162).[1])

J. betrachtet den Dichter geradezu als Arzt für die Seele, und hält oft auch schmerzhafte Operationen, d. h. bittere Wahrheiten, für nötig zur Heilung. Dabei wird aber seine heilsame Absicht vom Publikum meist verkannt, und besonders der Dramatiker zieht sich durch seine Thätigkeit Unbeliebtheit bei der Menge zu (vgl. S. 69 f.). "*They contemn all physic to the mind*", klagt Asper in der *Induction* zu *Every Man out of his Humour* (II, 17). Während man sich zur Heilung des Körpers schmerzhafter Mittel bedienen darf, werden solche zur Heilung der Seele abgewiesen (*Remedii votum etc. Disc.* IX, 233). Die Ansicht, dass die Dichtkunst die Führerin zu einem guten und glücklichen Leben sein soll,

[1]) Bei den ersten Zeilen dieser Äusserung schwebte dem Dichter Hor. *Ep.* II, 1, 130 f. vor:

Recte facta refert, orientia tempora notis
Instruit exemplis, inopem solatur et aegrum.

Für den Schluss *Ars poet.* 396 f.:

. . . fuit haec sapientia quondam
Publica privatis secernere, sacra profanis.

ist in Anlehnung an klassische Autoren noch weiter ausgeführt in *Poesis. — Artium regina etc.* (*Disc.* IX. 235), sowie in *De Malign* [*itate*] *Studentium* (*Disc.* IX. 188).

So ist also dem ernsten Sinne Js. das *prodesse* weit wichtiger als das *delectare*. Und zwar macht er hinsichtlich des Zweckes keinen Unterschied zwischen den Dichtungsgattungen. Alle haben die Belehrung mit dem ästhetischen Genusse zu verbinden. — Da die weiteren diesbezüglichen Ausführungen häufig über Einzelheiten der verschiedenen Dichtungsgattungen zugleich Aufschlüsse geben, werden sie bei diesen besprochen werden.

III. Die dem Dichter nötigen Eigenschaften.

Eines der wenigen Kapitel, welche in den *Discoveries* geordnet vorliegen, ist das nun folgende über die Erfordernisse des Dichters. Soweit als möglich werde ich dabei Js. Anordnung folgen, jedoch die zahlreichen sonstigen Stellen aus seinen Werken, welche die einzelnen Punkte streifen, zur Ergänzung anfügen.

"*I would lead you* (sagt er in *Poesis. — Artium regina etc. Disc.* IX, 235 ff.) *to the knowledge of our poet, by a perfect information what he is or should be by nature, by exercise, by imitation, by study, and so bring him down through the disciplines of grammar, logic, rhetoric, and the ethics, adding somewhat out of all, peculiar to himself, and worthy of your admittance or reception*".

J. bespricht der Reihe nach folgende Punkte:

1. Ingenium. "*First we require in our poet . . . a goodness of natural wit. For whereas all other arts consist of doctrine and precepts, the poet must be able by nature and instinct to pour out the treasure of his mind*". Dem Dichter ist die poetische Begeisterung, *the poetical rapture*, nötig, über welche hier J. verschiedene Äusserungen klassischer Autoren citiert. Der Geist in diesem Zustande, fährt er dann fort, "*riseth higher, as by a divine instinct, when it contemns common and known conceptions. It utters somewhat above a mortal mouth. Then it gets aloft, and flies away with his rider, whither before it was doubtful to ascend*".

Diese Dichtergabe wird aber von der Natur nur wenigen verliehen: "*And hence it is that the coming up of good poets (for I mind not mediocres or imos) is so rare among us. Every beggarly corporation affords the state a mayor, or two bailiffs yearly; but Solus rex, aut poeta, non quotannis nascitur*" (S. 237). Die Seltenheit der echten dichterischen Begabung bespricht J. oft und gerne. (Widmung der *Masque of Queens;* (Quartausg.) VII, 114; *Every Man in his Humour*, V, 1; I, 156; Epilog zu *The New Inn*, V, 439; *Epigr.* LXXIX, *To Elizabeth, Countess of Rutland*, VIII, 194).

So sparsam die Gabe der Poesie von der Natur verteilt wird, so ist sie doch das erste, unbedingte Erfordernis für einen Dichter. Die natürliche Veranlagung kann auch durch alle Gelehrsamkeit nicht ersetzt werden (*Ingeniorum discrimina, Disc.* IX, 176). Es ist hier wie bei den anderen Künsten. Dichtung, sowohl als Malerei "*are born artificers, not made. Nature is more powerful in them than study*" (*Poesis et pictura; Disc.* IX, 205). Ein Irrtum der schlechten Dichter ist es, zu glauben, zur Poesie sei nichts nötig als Glück oder Selbstbewusstsein. Dies lehrt J. eindringlich in dem Epigr. CXII *To a weak Gamester in Poetry* (VIII, 223). Die Erfindungsgabe nennt Ed. Knowell in der schon erwähnten Verteidigung der Poesie "*her peculiar food*" (*Every Man in his Humour* I, 1; I, 157).

Als wahre Dichter bezeichnet J. im Prolog zu *The Staple of News* (V, 163): "*those few can think, Conceive, express, and steer the souls of men, As with a rudder, round thus with their pen*". Das Feuer der Begeisterung erfasst sie und spornt sie zum Dichten an. Das hübsche Gedicht *On Lucy, Countess of Bedford*, schrieb J., wie er sagt, "*rapt with holy fire*" (*Epigr.* LXXVI; VIII 193). Den Dichter muss sein Genius inspirieren (*Und.* XLIV. *An Ode to James, Earl of Desmond;* VIII, 385). Die dichterische Phantasie hebt auch J. in richtiger Würdigung Shs. an diesem hervor: Er rühmt seine *excellent phantasy* (*De Shakspeare nostrat*[*e*]. *Disc.* IX, 175). Vgl. auch das schöne Gedicht *On the Portrait of Shakespeare. To the Reader* (*Und.* XI; VIII, 328.)

Als zweites Erfordernis des Dichters betrachtet J. die

beständige Übung und Ausbildung der natürlichen Anlage. Dabei kann man allerdings, wie er an anderer Stelle ausführt (*Praecipiendi modi* IX, 214), durch allzuviele Vorschriften ein junges Talent verbilden. Durch ein Übermass von Regeln seine Entwicklung einzudämmen, wäre gefährlich. — Hier fährt er nun fort (IX, 237): "*To this perfection of nature in our poet we require exercise of those parts, and frequent*".

2. *Exercitatio etc.* "*If his wit will not arrive suddenly at the dignity of the ancients, let him not yet fall out with it . . but come to it again upon better cogitation; try another time with labour. If then it succeed not . . bring all to the forge and file again, turn it anew.*[1]) *There is no statute law of the kingdom bids you be a poet against your will, or the first quarter; if it come in a year or two, it is well. The common rhymers pour forth verses, such as they are, ex tempore;*[2]) *but there never comes from them one sense worth the life of a day. A rhymer and a poet are two things*" (IX, 237 f.). Hierzu führt er dann mehrere Beispiele an.

J. selbst hat, wie aus vielen Stellen seiner Werke hervorgeht, im allgemeinen langsam und sorgfältig gearbeitet, was jedoch nicht hinderte, dass er gelegentlich einmal in kürzester Zeit ein Werk vollendete. Man hat ihm auch den Vorwurf der Schwerfälligkeit manchmal schon zu Lebzeiten gemacht, und er nimmt öfters Anlass, sich gegen ihn zu verteidigen. Charakteristisch für seine Überzeugung in dieser Beziehung ist, dass seine Verteidigung selten in dem Hinweise darauf besteht, dass er thatsächlich oft rasch arbeitet, wie im Prolog zu *Volpone* (III, 168). Auf die Kürze der Arbeitszeit weist er sonst nur noch im *Poetaster* hin, wo vor

[1]) Vgl. das horazische *nonumque prematur in annum, Membranis intus positis* (*Ars poet.* 388 f.) und die von Hor. (ebendas. 438 ff.) geschilderte Methode des Quintilius:

. . '*corrige, sodes,*
Hoc' aiebat 'et hoc'. Melius te posse negares,
Bis terque expertum frustra: delere jubebat
Et male tornatos incudi reddere versus.

[2]) Vgl. Hor. *Sat.* I, 4. 9 f.:

in hora saepe ducentos,
Ut magnum versus dictabat stans pede in uno.

Beginn des Stückes *Envy* auftritt und gesteht, sie habe mit Gier auf das Stück seit 15 Wochen gewartet, vor welcher Zeit "*the plot was but an embrion*" (II, 392). Aber im Nachspiel erklärt dann J. selbst, dass die langsame Produktionsweise die einzig berechtigte sei:

Polyposus: . . "*they say you are slow, And scarce bring forth a play a year*". *Author*: "*Tis true. I would they could not say that I did that!*" etc.[1]) (II, 547).

Es kann bei diesem Standpunkte nicht Wunder nehmen, dass J. die Kritik, die er an sich selbst übt, auch an andere Dichter anlegt. Daher die bekannten Worte über Shs. Produktionsweise (*De Shakspeare nostrat[e]; Disc.* IX. 175): "*I remember, the players have often mentioned it as an honour to Shakspeare, that in his writing (whatever he pennedy he never blotted out a line. My answer hath been, Would he had blotted a thousand. Which they thought a malevolent speech. I had not told posterity this, but for their ignorance, who chose that circumstance to commend their friend by, wherein he most faulted; and to justify mine own candour*". Nach einer sehr sympathischen und gewiss von aufrichtiger Freundschaft diktierten Schilderung Shs., kommt dann J. zu dem Thema zurück und fährt fort: "*He flowed with that facility, that sometimes it was necessary he should be stopped*".

So hoch also J. Shs. geniale Leichtigkeit der Produktion schätzt, so wenig erlaubt ihm seine Überzeugung, die Sorglosigkeit, die er mitunter an seinem grossen Zeitgenossen entdeckt, zur Nachahmung zu empfehlen. "*His wit was in his own power, would the rule of it had been too*". Dazu führt er nun ein Beispiel an, das nicht glücklich gewählt ist: "*Many times he fell into those things, could not escape laughter: as when he said in the person of Caesar, one speaking to him, "Caesar thou dost me wrong". He replied, "Caesar did never wrong but with just cause," and such like;*[2]) *which were ridiculous*". Hierbei

[1]) Vgl. Hor. *Sat.* I. 4, 16 ff.:
Videamus, uter plus scribere possit.
Di bene fecerunt, inopis me quodque pusilli
Finxerunt animi, raro et perpauca loquentis.

[2]) S. *Julius Caesar* III. 1, 47 f.:
Know, Caesar doth not wrong, nor without cause
Will he be satisfied.

ist nämlich zu beachten, dass der überlieferte Text dieser Stelle anders lautet, dass also zur Entschuldigung Js. höchstens angenommen werden könnte, er habe die Stelle vielleicht aus dem Gedächtnis citiert. Passender gewählt wäre als Beleg für Js. Anschauung z. B. der geographische Verstoss Shs. im Wintermärchen gewesen, den er Drummond gegenüber besprochen hat (*Convers.* XII, 16).

So ist auch ohne Zweifel der von Drummond überlieferte Ausspruch zu erklären: *Shakspeer wanted arte* (*Convers.* III, 3). Übrigens machen es alle anderen Stellen, an denen sich J. über Sh. ausspricht, höchst wahrscheinlich, dass er dieser Bemerkung wohl ein „manchmal“ oder dergl. beigefügt haben wird. So wie sie die nicht immer ganz lautere Quelle wiedergibt, steht sie im schroffsten Gegensatze zu Js. eigenen, unten citierten Worten. Und mit einer derartigen Einschränkung kann man Js. Äusserung nicht ungerecht finden. Dass Sh. wirklich manchmal seinem Genie die Zügel schiessen liess, warum sollte das J., der sein kleineres Talent immer bedächtig im Zaume zu halten versuchte, nicht sehen dürfen? Man wirft J. schon deshalb mit Unrecht Gehässigkeit gegen Sh. vor, weil auf der anderen Seite aus seinen Äusserungen eine volle Anerkennung von Shs. Vorzügen hervorgeht. Auf diese letzteren weist er viel eindringlicher hin, als er die gelegentlichen Mängel seines Freundes erwähnt.

Nachdem er in dem Gedichte *To the Memory of my belored Master William Shakspere, and what he hath left us* (*Und.* XII; VIII, 329) Shs. ausserordentliche Begabung gepriesen, fährt er fort (S. 332):

Yet must I not give nature all; thy art,
My gentle Shakespeare, must enjoy a part.
For though the poet's matter nature be,
His art doth give the fashion: and, that he
Who casts to write a living line, must sweat,
(Such as thine are) and strike the second heat
Upon the Muses anvil; turn the same,
And himself with it, that he thinks to frame:
Or for the laurel, he may gain a scorn:
For a good poet's made as well as born.

. . the race
Of Shakspeare's mind and manners brightly shines
In his well torned, and true filed lines.

Das, besonders vom Standpunkte Js. aus in den letzten Zeilen liegende Lob geht vielleicht selbst weiter als Shs. thatsächliche Bestrebungen in dieser Richtung. Es stimmt beinahe nicht mehr recht überein mit allem, was uns über Sh.s Produktionsweise bekannt ist. Vergl. übrigens über den hier besonders stark hervorgehobenen, gleichmässigen Anteil von Natur und Kunst an dem Schaffen des Dichters die Ansicht des Horaz:

. . ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid possit, video ingenium (*Ars poet.* 409 f.).

Dichter, an denen J. die künstlerische Abrundung im Gegensatz zu Shs. Schöpfungen vermisst, sind Lily, Kyd und Marlowe. In dem zuletzt erwähnten Gedichte, S. 330, hatte er erklärt, er wolle Sh. nicht zusammenstellen "*with great, but disproportioned Muses.*" Als Muster eines Dichters, der sein Werk bis zur höchsten Vollkommenheit ausfeilte, preist Gallus im *Poetaster* V, 1 den Virgil. Vergl. ebendas. die Worte des Tibullus (II, 501).

Durch sorgfältige Arbeit kann auch ein weniger bedeutender Schriftsteller tüchtige Werke schaffen. In *Und.* XXV, *To the Author* (*Thomas Wright*) lobt er dessen Buch als

presenting, limiting
Each subtlest passion, with her source, and spring,
So bold, as shews your art you can command (VIII, 351).

Umgekehrt können auch gefeierte, vom Volke als Wunder betrachtete Dichter den Anspruch auf die Anerkennung eines verständigen Kritikers verscherzen, wenn sie es versäumen, ihre Werke zu verbessern und von den Mängeln zu befreien (*Censura de poetis. Disc.* IX, 173). Einen solchen Fall von Mangel an Selbstschulung erzählt J. in *Otium etc.* (*Disc.* IX, 181).

Diesen Fehler konnte freilich J. an nicht wenigen seiner Zeitgenossen, und seiner unmittelbaren Vorgänger bedauern. Besonders einer Reihe von grossen Dramatikern jener Zeit wäre zu ihrer bedeutenden Begabung nur die von

J. verlangte *exercitatio* nötig gewesen, um sie zum höchsten Ziele der Kunst zu führen. Ein richtiges Ebenmass von Talent und Selbstkritik rühmt J. dagegen an Sidney und Hooker (*Scriptorum Catalogus. Disc.* IX, 184).

Allerdings darf man bei dem grossen Publikum nicht auf Verständnis für Feinheiten und künstlerische Abrundung rechnen. Ein mit allen Mängeln des ersten Entwurfes noch behaftetes Werk findet gerade oft bei der unverständigen Menge den grössten Beifall . . *in these things the unskilful are naturally deceived, and judging wholly by the bulk, think rude things greater than polished* (*Censura de poetis. Disc.* IX, 175). Mit fast denselben Ausdrücken spricht er diese Thatsache aus in der Vorrede (*To the Reader*) von *The Alchemist* (IV, 6).

Aber dies wird den gewissenhaften Dichter nicht abhalten, sich genügend zu bedenken, bevor er sein Werk veröffentlicht und damit der allgemeinen Kritik von Verständigen und Unverständigen preisgibt (*Epigr.* CXXXI: VIII, 238).

Besonders eingehend spricht sich J. über die dem Dichter nötige, beständige Verbesserung des Geschriebenen aus gelegentlich seiner Bemerkungen über den Stil (vgl. S. 79 ff.). So spornt er sich denn auch selbst zu fortwährender Selbstkritik an (*An Ode. To Himself. Und.* XLI; VIII, 382).

Bei dieser soliden Arbeitsweise Js. ist es natürlich, dass er für Reimschmiede, die sich mit der Schnelligkeit ihrer Versfabrikation brüsten, nur Spott hat. In *Every Man out of his Humour* (III, 1) erzählt Mathew, er vertreibe schwermütige Stimmungen dadurch, dass er schnell ein Dutzend Sonette dichte (I, 66). Vgl. S. 11, und auch Epigr. CXII, *To a Weak Gamester in Poetry:*

I modestly quit that and think to write,
Next morn an ode; thou mak'st a song ere night.
(VIII, 224.)[1])

Die dritte Eigenschaft, welche nach Js. Überzeugung dem Dichter nötig ist, besteht in der Kunst, sich in verständiger

[1]) Vgl. die Abneigung des Hor. gegen die allzu flinken Versschmiede. An der vorliegenden Stelle wird man erinnert an *Sat.* I, 10, 60 f.:

amet scripsisse ducentos
Ante cibum versus, totidem cenatus.

Weise an grosse Vorbilder zu halten, dieselben nachzuahmen, und selbst für die eigenen Werke zu verwerten.

3. Imitatio etc. Der Dichter muss "*be able to convert the substance or riches of another poet to his own use. To make choice of one excellent man above the rest, and so to follow him till he grow very he, or so like him, as the copy may be mistaken for the principal. Not as a creature that swallows what it takes in crude, raw, or undigested; but that feeds with an appetite, and hath a stomach to concoct, divide, and turn all into nourishment*" (IX, 239). Unter Nachahmung versteht aber J. eine vollständige Verarbeitung des fremden Eigentums, bis dieses gewissermassen ganz zum eigenen wird. Dabei warnt er ausdrücklich vor sklavischer Nachahmung: "*Not to imitate servilely, as Horace saith, and catch at vices for virtue; but to draw forth out of the best and choicest flowers, with the bee, and turn all into honey, work it into one relish and savour: make our imitation sweet*" etc. (ebendas. Vergl. S. 96). Das kritische Verständnis muss dem Dichter sagen, an welche Vorbilder er sich zu halten, und vor welchen er sich zu hüten hat. Nur das Beste muss er in seinen Werken verwenden.

Durch die Nachahmung guter Muster erleichtert sich der Schriftsteller zwar seine Aufgabe bedeutend. Dafür aber läuft er Gefahr, dass seine Leistungen etwas Schülerhaftes erhalten. Dieses Urteil fällte J. über Drummonds Gedichte (*Convers.* VI, 7). Gegen sklavische Nachahmer wendet er sich mit scharfen Worten in der *Induction* von *Every Man out of his Humour* (II, 15).

Die richtige Nachahmung, wie er sie versteht, vermisst J. an seiner Zeit. Er klagt, dass sich nur wenige Schriftsteller gute Beispiele zum Vorbild nehmen (*Induction* zu *The Magnetic Lady* VI, 9). Wie durch verständige Nachahmung das Höchste erreicht wird, zeigt Horace an seinem Freunde Virgil im *Poetaster* V, 1 (II, 501). Giff. spricht die schöne, aber nicht durch zwingende Gründe gestützte Vermutung aus, J. habe, wie beständig in diesem Stücke an Zeitgenossen, so hier an Sh. gedacht, da die gegebene Charakteristik auf Virgil nicht passe.

Man möchte schon die Nachahmung nicht als unbedingtes

Erfordernis, wenigstens nicht für alle Dichtungsgattungen, gelten lassen. Als eine speziell J.'sche Ansicht muss man es aber vollends bezeichnen, wenn er nun weiterhin der gelehrten Bildung und Belesenheit eine noch grössere Wichtigkeit zuschreibt.

4. Lectio etc. "But that which we especially require in him, is an exactness of study, and multiplicity of reading, which maketh a full man, not alone enabling him to know the history or argument of a poem, and to report it; but so to master the matter and style, as to shew he knows how to handle, place, or dispose of either with eleganey, when need shall be" (IX, 239). Derartige Studien schärfen also nicht nur das kritische Verständnis des Dichters, sondern sie lehren ihn auch die Ausarbeitung und Verfeinerung seines Werkes. Damit kommt J. wieder auf seinen zweiten Punkt, *exercitatio,* zurück und verspottet diejenigen, welche als geborene Dichter mühelos und im Schlaf in den Parnass gelangen wollen. Zugleich aber macht er einen feinen Unterschied zwischen der *exercitatio* und dem zuletzt besprochenen Moment und bezeichnet dieses, als weiteres Erfordernis des Dichters, mit dem Worte *art. "For to nature, exercise, imitation and study,* [5.] *art must be added, to make all these perfect. And though these challenge to themselves much, in the making up of our maker, it is art only can lead him to perfection, and leave him there in possession, as planted by her hand".*

Unter *art* versteht hier J. offenbar den richtigen künstlerischen Geschmack. Doch legt er selbst dieser Unterscheidung keine weitere Bedeutung zu und kehrt zu dem Thema, *Lectio,* zurück. Dabei führt er aus, dass neben dem Selbststudium besonders dasjenige des Hor. und Aristoteles betrieben werden müsse (S. S. 96).

Sodann wiederholt er am Schlusse dieser zusammenhängenden Erörterungen über die Erfordernisse des Dichters noch einmal nachdrucksvoll die anfangs aufgestellte Hauptbedingung für alles poetische Schaffen: . . *"all this is in vain, without a natural wit, and a poetical nature in chief"* (240). Ohne die natürliche Anlage hilft alle Kenntnis der Regeln nichts.

Ausser den hier aufgestellten Hauptforderungen verlangt

J. an anderen Stellen noch weitere, allgemeinere Vorbedingungen. Das richtige Urteil, der sichere Geschmack, sind Dinge, die dem echten Dichter niemals verloren gehen. Sie bleiben ihm auch dann noch, wenn die eigentlich produktiven Kräfte, Erfindungs- und Gestaltungsgabe, nachgelassen haben (Epilog zu *The New Inn*; V, 439).

Die höchste Anforderung aber, die J. an den Intellekt des Dichters stellt, ist, dass ihm eigentlich nichts unbekannt sein sollte, selbstverständlich aber nicht dasjenige, was er behandeln will. Wenn ihm irgend möglich ist, diese geforderten universalen Kenntnisse zu erlangen, soll er nicht daran verzweifeln (*Praecept* [*a*] *element* [*aria*]. *Disc.* IX, 217).

Der Dichterberuf fasst gewissermassen alle anderen Berufsarten in sich: "*I could never think the study of wisdom confined only to the philosopher: or of piety to the divine; or of state to the politic: but that he which can feign a commonwealth (which is the poet) can govern it with counsels, strengthen it with laws, correct it with judgments, inform it with religion and morals, in all these. We do not require in him mere elocution, or an excellent faculty in verse, but the exact knowledge of all virtues, and their contraries, with ability to render the one loved, the other hated, by his proper embattling them*" (*De Malign* [*itate*] *Studentium: Disc.* IX, 189).

Von dem Dichter fordert J., dass er zuerst ein guter Mensch sein müsse. (Widmung des *Volpone*. III, 162.) Im Schaffen des Dichters kommt ja auch seine Gesinnung zum deutlichen Ausdruck (*De Corruptela Morum. Disc.* IX, 186).

Neben der Zusammenstellung der jedem Dichter nötigen Eigenschaften besitzen wir von J. noch eine Liste der verschiedenen Arten der dichterischen Begabung und der verschiedenen Arbeitsmethoden unter dem Titel Ingeniorum Discrimina (IX, 176 ff.). Er warnt dabei gelegentlich vor den nach seiner Ansicht irreführenden Abwegen, und empfiehlt auch hier im ganzen die sorgfältige Arbeitsweise als die beste Methode.

Die beiden Hauptgegensätze in Temperament und Begabung stellt er zunächst einander gegenüber: "*Some wits are swelling and high; others low and still: some hot and fiery,*

others cold and dull; one must have a bridle, the other a spur (*Not. 1*).

Manche arbeiten rasch und leicht; ihre Entwickelung geht aber über eine ziemlich niedrige Stufe nicht hinaus. Eine Vertiefung der Begabung tritt nicht ein (*Not. 2*).

Sodann gibt es oberflächliche und seichte Talente, die trotzdem zu glänzen wissen, da sie mehr auf den äusseren Schein als auf den, weniger leicht erkennbaren, inneren Wert hinarbeiten (*Not. 3*).

Andere tragen eine affektierte Nachlässigkeit zur Schau . . *as if that style were more strong and manly, that struck the ear with a kind of unevenness.* Gerade dieser Fehler ist aber sehr gefährlich, da er leicht Schule macht (*Not. 4*).

Diesen gegenüber gibt es dann wieder Dichter, die nur leere Reimereien, ohne Zusammenhang oder gar Tiefe, zusammenschreiben: "*It runs and slides, and only makes a sound. Women's poets they are called, as you have women's tailors. You may find the depth of them with your middle finger*" (*Not. 5*).

Einige schreiben alle Bücher aus, die sie gerade lesen, . . *by which means it happens, that what they have discredited and impugned in one week, they have before or after extolled the same in another. Such are all the essayists, even their master Montaigne* (*Not. 6*).

Manche missbrauchen, wenn es ihnen einmal gelungen ist, sich einen Namen zu machen, diesen zur Fälschung von Schriften (*Not. 7*).

Andere begehen Plagiate und verwischen geschickt die Spuren ihres Diebstahles (*Not. 8*).

Am eingehendsten und entschiedensten spricht J. sein Urteil aus über die Verächter aller Hilfsmittel und Kunstregeln, *the obstinate contemners of all helps and arts . . such as presuming on their own naturals (which perhaps are excellent) dare deride all diligence, and seem to mock at the terms, when they understand not the things; thinking that way to get off wittily, with their ignorance.* Diese werden unglücklicherweise oft nachgeahmt von gleich nachlässigen Schülern, denen jedoch die gleiche Begabung fehlt. Ohne jede Selbstkritik sprechen sie alle Einfälle, ob sie nun gerade passen, oder nicht, aus. Aber

gerade sie werden von der unverständigen Menge, welche die kunstlosesten Dichtungen für die kraftvollsten hält, am meisten bewundert (*Not. 9*).

Teilweise mit denselben Worten klagt J. über den Mangel an Kenntnis und Beobachtung der Regeln, sowie über das verkehrte Urteil des Publikums in dieser Beziehung in der Vorrede *To the Reader* von *The Alchemist* (IV, 6: Quartausgabe). Solche Dichter, die durch unkünstlerische Übertreibungen zu wirken suchen, können allerdings gelegentlich auch Bedeutendes schaffen. Derartige Stellen heben sich dann hell von dem umgebenden Dunkel ab (*Not. 10*).

Am Schlusse dieser Besprechung von Fehlern, in welche ein Dichter verfallen kann, erklärt J. in kurzen Worten seinen eigenen Standpunkt: Durch richtige Auswahl und Selbstprüfung wird der wahre Künstler das Geschaffene zu einem harmonischen Werke ausarbeiten. Natürlichkeit und Wahrheit sind die Gesichtspunkte, die ihn dabei leiten: ". . *the learned use ever election and a mean* (vgl. die gleichen Ausdr. in der Vorrede *To the Reader* von *The Alchemist:* IV, 6), *they look back to what they intended at first, and make all an even and proportioned body. The true artificer will not run away from nature, as he were afraid of her: or depart from life and the likeness of truth: but speak to the capacity of his hearers*" (ebendas.).

Diese Zusammenfassung der allgemeinen, für J. selbst massgebenden Gesichtspunkte führt uns nun zum nächsten Kapitel.

IV. Jonsons persönlicher Standpunkt, Programm im allgemeinen, Urteil über sich selbst.

Die in den einzelnen Dichtungsgattungen durchgeführten oder angestrebten Neuerungen Js. werden natürlich bei diesen besprochen werden, und hier nur die allgemeinen Gesichtspunkte und Urteile Js. über seinen eigenen Standpunkt behandelt.

Dass er etwas Neues, vom Hergebrachten Abweichendes bringen will, erklärt der Prolog zu *Cynthia's Revels* (II, 229):

She [his Muse] shuns the print of any beaten path,
And proves new ways to come to learned ears.

Seine neuen Ideen werden aber vielfach missgünstig aufgenommen . . "*Is it a crime in me that I know that, which others had not yet known, but from me? or that I am the author of many things, which never would have come in thy thought, but that I taught them?*" (*Non nova res livor. Disc.* IX, 161).

In seiner teilweise oppositionellen Haltung gegenüber den Zeitgenossen und Vorgängern bestimmt ihn beste Absicht und aufrichtige Überzeugung, nicht etwa Missachtung jener Männer (*Dissentire licet, sed cum ratione: Disc.* IX, 156). — Bei aller Dankbarkeit und Achtung gegen die vorausgehenden Geschlechter, will er jedoch nicht auf Fortschritte diesen gegenüber verzichten. Nun kann man sich bei der Fassung neuer Ideen allerdings täuschen. Wenn er einmal nicht das Richtige trifft, dann soll man auch nicht ihm glauben, sondern der Wahrheit. (*Non mihi credendum, sed veritati.* Ebendas. 157): "*If I err, pardon me: Nulla ars simul et inventa est, et absoluta*" etc.

Eine solche musterhafte Toleranz und Bescheidenheit gegenüber anderen Ansichten zeigt J. allerdings nicht immer. Aber wo er sonst auf dieses Thema zu sprechen kommt, ist es mitten im Kampf der Meinungen, in den Prologen, Vorreden etc., überhaupt im Drama, wo er unter dem Publikum eine grosse Anzahl von Gegnern vor sich hat. An der vorliegenden Stelle, wo er mit der vollen Ruhe des Theoretikers spricht, verwahrt er sich des weiteren direkt dagegen, dass jemand ihm blindlings glauben sollte und verlangt, dass jeder nach bestem Ermessen der Wahrheit folge: "*I am neither author nor fautor of any sect. I will have no man addict himself to me; but if I have anything right, defend it as Truth's, not mine*" etc. (ebendas.).

Sonst tritt J. aber weit selbstbewusster auf und weist oft nachdrücklich auf die Bedeutung seiner Person und Reform hin. Seiner hervorragenden Stellung unter den Dichtern Englands ist er sich wohl bewusst: "*One of our greatest poets (I know not how good a one) went to Edinburgh on foot, and came back*", erzählt der Buchdrucker in *News from the New World* (VII, 357) — eine Anspielung auf Js. Reise zu Drum-

mond. Ähnlich nennt er sich in *Epigr.* XLIII, *To Robert Earl of Salisbury* (VIII, 174) "*not the worst*" [*of poets*]. Von diesem Standpunkt aus schleudert er seinem ehemaligen Freunde Inigo Jones die Worte zu: Du fürchtest meine scharfe Feder; aber *The Lybian lion hunts no butterflies* (*To a Friend. An Epigram to Inigo Jones:* VIII, 120).

Auch seine Gelehrsamkeit hebt er selbst unbedenklich hervor. In *The Magnetic Lady* schildert Compass den Charakter des Parson Palate in einem Epigramm. Auf die Frage, ob er es selbst gedichtet habe, antwortet er:

No, a great clerk
As any of his bulk. Ben Jonson, made it (VI, 16).

Humoristisch lässt er sich in *The Devil is an Ass* (V, 198) wegen seiner Kenntnis des Lesens und Schreibens einen Gelehrten nennen. Das Prädikat Meister legt er sich verschiedene Male bei, so bei der Aufzählung der bei dem Feuer verlorenen Werke (*An Execration upon Vulcan. Und.* LXII; VIII, 418).

Er ist seines Verdienstes so sicher, dass er vom Publikum nichts als Gerechtigkeit verlangt. Auf die Gunst des Glückes, das nur den Thoren hold ist, verzichtet er (Prolog des *Alchemist:* IV, 10). Da er selbst den Wert seiner Arbeiten kennt, ist ihm auch, wie er sagt, Lob und Tadel des Publikums ganz gleichgiltig (*To the Reader in ordinary; Catiline;* IV, 196).

Auf besondere Schönheiten seiner Werke hinzuweisen, oder im Drama durch den Mund seiner Personen aufmerksam machen zu lassen, trägt er kein Bedenken:

. . mark but his ways,
What flight he makes, how new etc.

(Prolog von *The Staple of News;* V, 163; ähnlich im Epilog zu *The New Inn:* V, 439).

Welche Fehler er umgekehrt vermieden zu haben glaubt, geht aus *An Execration upon Vulcan; Und.* VIII, 415 hervor. Seine Bücher hätten den Untergang verdient, wenn er sich nicht frei fühlen könnte von folgenden Verirrungen:

Had I wrote treason here, or heresy,
Imposture, witchcraft, charms, or blasphemy . .

Did I there wound the honour of the crown,
Or tax the glory of the church, or gown?
Itch to defame the state, or brand the times,
And myself most, in lewd selfboasting rhymes?

Schmeichelei, *common poets' shame*, glaubt er, wird man ihm nicht vorwerfen können (*Epigr.* XLIII; VIII, 173). Ganz besonders aber habe er sich bestrebt, die Lascivität, die zu seiner Zeit so beliebt sei, zu vermeiden (Widmung des *Volpone*; III, 162). Ungern auch braucht er, wie er sagt, die Poesie zu seiner persönlichen Verteidigung (*Epigr.* LXXXI, *To Prowle, the Plagiary*, VIII, 195). Er hat keine Gemeinschaft mit den Verfassern von Schmähschriften, welche den Ruf harmloser Leute schädigen. Den Ruhm um diesen Preis weist er von sich (Widmung des *Volpone*; III, 164).

Einen besonders deutlichen Einblick in Js. Selbstbeurteilung gewährt uns der Dichter dadurch, dass er sich in drei Jugendstücken, als Asper, Crites und Horace, auf die Bühne bringt und mit Äusserungen über seine Vertreter, besonders mit lobenden, keineswegs spart. Begreiflicherweise haben daran manche Zeitgenossen Anstoss genommen. So beschliessen Demetrius und Crispinus, sie wollen . . *tickle him* [*Horace-Jonson*] *i' faith, for his arrogancy and his impudence, in commending his own things* (*Poetaster*, IV, 1; II, 474).

In *The Character of the Persons* von *Every Man out of his Humour* (II, 5) wird Asper geschildert als *of an ingenuous and free spirit, eager and constant in reproof, without fear controlling the world's abuses. One whom no servile hope of gain, or frosty apprehension of danger, can make to be a parasite either to time, place, or opinion.*

J. betrachtet sich als hoch über der Menge stehend (*Cynthia's Revels*, V, 3; II, 367). Der Dichter spricht als Asper (*Every Man out of his Humour*) mit hochtönenden Worten seine Absicht, den Übeln der Zeit *with an armed and resolved hand* entgegenzutreten, aus (II, 12). Er fühlt sich dazu berufen, die Laster und Schwächen zu bekämpfen.

. . my strict hand
Was made to seize on vice, and with a gripe

Squeeze out the humour of such spongy souls,
As lick up every idle vanity. (Ebendas. 18.)

Dieses kräftige Selbstlob, im Vereine mit dem hier angenommenen Gebahren eines Moralpredigers, mochte freilich dem Publikum nicht besonders gefallen. Noch unsympathischer aber muss den Zuschauer das Lob berührt haben, das J. auch seinem Charakter spenden lässt. Mercury schildert den Crites (*Cynthia's Revels*, II, 1; II, 266) als . . *a creature of a most perfect and divine temper* etc. Eher lässt man sich die Schilderung seiner dichterischen Eigenschaften gefallen: ". . *his discourse is like his behaviour, uncommon, but not unpleasing . . he hath a most ingenuous and sweet spirit, a sharp and season'd wit, a straight judgment and a strong mind . . I should leave my place in heaven to live among mortals, so I were sure to be no other than he*".

J. ist sich also seiner Eigenart vollkommen bewusst und spricht mit Stolz von seinen intellektuellen Vorzügen. Dass er übrigens auch für die Anerkennung seines Charakters kämpfen musste, deutet er selbst an in *A Vision on the Muses of his Friend Michael Drayton* (*Und.* XVI; VIII, 338). Man scheint sogar gezweifelt zu haben, ob er überhaupt einen Freund habe.

Die Angriffe, die ihm aus seiner selbstbewussten Haltung erwachsen mussten, beantwortet er im wesentlichen nur mit einem neuen Hinweise auf seine Bedeutung. Wenn er z. B. im Prolog zum *Poetaster* auf den allgemein Anstoss erregenden Schluss von *Cynthia's Revels* zurückkommt, so bittet er zwar zunächst, ihn nicht der Arroganz zu beschuldigen, fährt aber dann fort:

Such full-blown vanity he more doth loth,
Than base dejection: there's a mean 'twixt both.
Which with a constant firmness he pursues
As one that knows the strength of his own muse (II, 395).

Die Konsequenz allerdings, zu welcher er sich hier bekennt, muss man ihm zugestehen, wenn man auch sagen kann, dass er die richtige Mitte bei seiner Selbstbeurteilung nicht eingehalten hat. Immer wieder weist er auf seine Mission hin, derzufolge er sich berufen glaubt, eine neue Zeit der

Poesie heraufzuführen. Dabei fühlt er sich aber so gut als allein, und vergisst über der eigenen Hochschätzung seine grossen Zeitgenossen oft gänzlich, oder sieht doch an ihnen manchmal die Fehler allzu schwarz. So schliesst er in der Widmung des *Volpone* seine zornige Verurteilung der schlechten Dichter, welche die Poesie in Missachtung bringen, mit den vielversprechenden Worten: "*I shall raise the despised head of poetry again, and stripping her out of those rotten and base rags wherewith the times have adulterated her form, restore her to her primitive habit, feature, and majesty*" (III, 165).

Von derartigen Äusserungen möchte man den Eindruck bekommen, als ob J. sich für den einzigen wahren und von den Schwächen seiner Zeit unberührten Dichter gehalten hätte. Dem gegenüber muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass er gelegentlich auch seine Fehler und Irrtümer bespricht:

. . *every muse hath err'd, And mine not least.* (*Und.* XXXI, *An Epistle to Master John Selden;* VIII, 365). Auch an bescheidenen Bemerkungen über seine dichterische Begabung, besonders wenn er sich mit einzelnen Zeitgenossen vergleicht, fehlt es nicht. So im *Epigr.* LV, *To Francis Beaumont* (VIII, 180). Mit leichter Ironie ist die Vergleichung mit Daniel untermischt (*Epistle to Elizabeth Countess of Rutland*, *Forest* XII; VIII, 279).

Zwar versuchte er im Alter, als seine poetische Schaffenskraft nachliess, sich gegen die Erkenntnis zu sträuben, dass seine Misserfolge verdient waren. Aber diese vergeblichen Bemühungen haben häufig etwas Rührendes. Im Epilog zu *The New Inn* bittet er, wenn das Stück nicht gefallen sollte:

> *All that his faint and faltering tongue doth crave,*
> *Is, that you not impute it to his brain,*
> *That's yet unhurt; although, set round with pain,*
> *It cannot long hold out* (V, 439).

Er weist darauf hin, dass auch in einem durch Alter unförmlich gewordenen Körper noch die leichtbeschwingte Muse der Dichtkunst wohnen könne (*Epistle to Lady Covell*; *Und.* LXXV; VIII, 448). Durch seinen Gegner Damplay (*The Magnetic Lady,* Zwischenspiel nach Akt III; VI, 78) lässt er sich selbst *an overgrown or superannuated poet* nennen.

Auch hatte J.. bei allem Selbstbewusstsein und Vertrauen auf die Richtigkeit seines Standpunktes. vorübergehend Stunden, in welchen ihn Unmut erfasste über die dornenvolle Dichterlaufbahn. Im *Epigr.* LXV (VIII, 186) *To my Muse* zählt er die vielen Opfer auf, welche die Kunst von ihren Jüngern verlangt. Das Gedicht enthält unverkennbare Anspielungen auf persönliche schmerzliche Erfahrungen.

Was ihm sein Leben lang treu blieb, war *the poet's evil, poverty.* (*An Epigram to King Charles, for an hundred Pounds he sent me in my Sickness. 1629*; *Und.* LXXX; VIII, 453). Überhaupt durfte er, arm und krank, wie er war, wohl von sich sagen: *meliore* (*in omne*) *ingenio, animoque quam fortuna, sum usus* (*Bellum scribentium*; *Disc.* IX, 159).

Dabei ist es ein Zeichen seines Gleichmutes, dass er fast nie über sein Unglück klagt. Dass er z. B. mehrere Male seine ganze Bibliothek aus Not verkaufen musste, erfahren wir nur durch Drummond (*Conrers.* 22 (XIII)). Über die Demütigungen seiner früheren Jahre spricht er so gut wie nie. Vollständig schweigt er über die ärmlichen und auch sonst misslichen Verhältnisse seiner Jugend. Aber dies alles ist gewiss nicht ohne Einfluss auf die Stimmung vieler seiner Werke geblieben. Ein Zug von Verbitterung lässt sich nicht selten darin erkennen, und hat von jeher auf die weniger geduldigen Leser Js. so abstossend gewirkt, dass sie darüber auch an den grossen Schönheiten seiner Schöpfungen keinen ungetrübten Genuss fanden.

Aus diesen Verhältnissen erklärt sich wohl auch z. T. sein Selbstbewusstsein, das anderseits den Dichter über die Enttäuschungen seiner Laufbahn emporgehoben hat. Er hat keinen Augenblick daran gezweifelt, dass seine Kunst ihn überleben würde.

Whene'er the carcass dies, this art will live. (Epilog zu *The New Inn*; V, 439). Die Macht seines Gesanges, sagt er, steht derjenigen des Orpheus nicht nach (*Epistle to Elizabeth Countess of Rutland*; *Forest* XII; VIII, 281).

Ob die Mitwelt ihn versteht, kümmert J. nicht. Er hat sein Ziel klar im Auge und ist gewiss, dass die Nachwelt ihn richtig schätzen wird: "*In the mean time, perhaps, he is*

called a barren, dull, lean, a poor writer . . Another age, or juster men, will acknowledge the virtues of his studies, his wisdom in dividing, his subtlety in arguing, with what strength he doth inspire his readers, with what sweetness he strokes them: in inweighing, what sharpness; in jest what urbanity he uses: how he doth reign in men's affections: how invade, and break in upon them: and makes their mind like the thing he writes" (*Ingeniorum discrimina; Disc.* IX, 180).

V. Verhältnis des Dichters zum Publikum.

Es ist, als ob J. den Ansturm gegen das Theater, der wenige Jahre nach seinem Tode losbrach, vorausgeahnt hätte. Jedenfalls erkannte er die drohenden Anzeichen, die in der Stimmung eines grossen Teiles des Volkes lagen, bereits zu einer Zeit, wo die Lebensfreude des lustigen Altengland noch in der höchsten Blüte stand, und Politik und Kunst noch ihre Triumphe feierten. Es kann daher nur derjenige J. aus seiner pessimistischen Anschauung über das Publikum einen Vorwurf machen, der vergisst, wie sehr ihm die Zukunft bei seinem harten Urteil Recht gegeben hat.

Nur selten zwar nennt er speziell die Puritaner, wenn er von den Feinden der Dichtkunst, und besonders des Theaters, spricht. Aber er scheint erkannt zu haben, dass von dieser Seite der Poesie Gefahr drohe. Die blinde Wut der Puritaner gegen das Theater verspottet er in dem *Epigr.* LXXV, *On Lippe the Teacher* (VIII, 192): Dieser werde dadurch, dass er von seinem Text weglaufe und gegen Schauspiele wüte, selbst zum Schauspieler. Dass das rege dramatische Leben der damaligen Zeit in alle Kreise eindrang, mochte freilich den Puritanern nicht gefallen. Aus jedem Schüler, klagt Censure nach Akt III von *The Staple of News* (V, 262), machen manche Lehrer einen *play-boy* und *interluder*, während man die Kinder doch zur Erlernung der Grammatik in die Schule schicke.

Feinde der Poesie führt uns J. auch in Ovids Vater und einigen anderen römischen Bürgern vor Augen (*Poetaster,*

I. 1; II, 399; 401 ff.). Ovid sen. ist bekümmert, weil sein Sohn, anstatt sich zum Anwalt auszubilden, Verse macht. Lupus gibt seinem Ärger darüber Ausdruck, dass man sogar sie, die Magistratspersonen, auf die Bühne bringe, ihres Respektes beraube, und vor den Plebeiern lächerlich mache.

Viele sehen in albernem Hochmut auf die Poesie herab, und halten es selbst für eine Beleidigung, wenn der Dichter die Dankbarkeit gegen Gönner durch seine Kunst bezeigen will (Dedikation von *Every Man in his Humour*; I, 3). Diese Abneigung, besonders gegen die Dramatiker, erklärt sich nicht einmal immer aus wirklicher Überzeugung vom Unwerte oder schädlichen Einflusse der Poesie, wie bei den Puritanern. Im Gegenteil verfolgt ein grosser Teil des Publikums die Dichtkunst gerade deshalb mit seinem Hasse, weil ihm darin ein Spiegel vorgehalten wird, und weil es sich damit persönlich angegriffen glaubt. Die Absicht des Dichters, zu belehren und zu bessern, wird verkannt, und man beschuldigt ihn der Gehässigkeit. Unbeliebt sind daher vor allem Satiren:

.. Satires, since the most of mankind be
Their unavoided subject, fewest see.

(*Epigr.* XCIV, *To Lucy Countess of Bedford, with Master Donne's Satires.* VIII, 205). Vgl. Hor. *Sat.* I, 4, 22 ff.:

. . . sunt quos genus hoc minime juvat, utpote plures
Culpari dignos.

Aus demselben Grunde werden auch die Epigramme mit besonderem Misstrauen betrachtet, wie J. in der Dedikation derselben an den Earl of Pembroke ausführt: "*.. if I be fallen into those times, wherein, for the likeness of vice, and facts, every one thinks another's ill deeds objected to him: and that in their ignorant and guilty mouth, the common voice is, for their security, Beware the poet!*" (VIII, 151). Hier wird man wieder lebhaft an Hor. erinnert. *S. Sat.* I, 4, 33 ff.:

Omnes hi metuunt versus, odere poetas.
Foenum habet in cornu, longe fuge . .

Vgl. auch *Sat.* II, 1, 23:

Cum sibi quisque timet quamquam est intactus, et odit.

Das Publikum nennt seine Gedichte Schmähschriften (*Epigr.* LIV, *On Cheveril*: VIII, 180. Prolog zu *Volpone*;

III, 167). Auch im Lustspiele fühlen sich viele betroffen und finden boshafte Angriffe des Dichters. Daher spricht in *Every Man out of his Humour*, II, 2, Mitis die Befürchtung aus, die Stadt möchte an der Schilderung des Bürgers Deliro Anstoss nehmen, was dem Cordatus Gelegenheit gibt zu einer beredten Verteidigung des Rechtes, alle Stände auf die Bühne zu bringen. Er entgegnet, es könnte dann ebensowohl der Hof sich durch die Zeichnung des Fastidious Brisk verletzt fühlen. Das wäre ja gerade, wie wenn .. *a man writing of Nero, should mean all emperors.* Die Leute, welche aus dem harmlosesten Stücke böswillige Absichten herauskonstruieren, nennt er *narrow-eyed decypherers.* Vor Beginn des *Poetaster* tritt Envy auf und sieht sich nach Genossen um, welche .. *could wrest,*

Pervert, and poison all they hear or see,
With senseless glosses, and allusions.

Als dann Envy verschwindet, eilt der Prolog bewaffnet herein, und erklärt seine Rüstung für nötig wegen der für den Dichter so gefährlichen Zeitverhältnisse (II, 393 f.).

Der boshaften Auslegung der Leute, welche aus dem Lustspiele eine Schmähschrift machen wollen, tritt der Dichter entgegen in der *Induction* zu *Bartholomew Fair* (IV, 373). Er muss sich auch beständig gegen den Vorwurf allzu grosser Schärfe verteidigen. So in der Widmung des *Volpone* (III, 163), wo er seinen Angreifern die Fragen entgegenstellt: "*Where have I been particular? where personal?*" Manche haben sich aber die Anwendung der allgemeinen Darstellungen des Dichters auf bestimmte Personen zur Aufgabe gesetzt: "*Application is now grown a trade with many; and there are that profess to have a key for the decyphering of every thing; .. who cunningly and often, utter their own virulent malice, under other men's simplest meanings*" (ebendas.). J. ruft aus: "*Whilst I name no persons, but deride follies, why should any man confess or betray himself?*" (*D. Hieronymus*, etc. *Disc.* IX, 233). Nur wer sich wirklich betroffen fühlen muss, kann Anstoss an der Vorführung der menschlichen Thorheiten nehmen. In der *Induction* zu *Bartholomew Fair* erklärt er, das Stück habe den Zweck "*to delight all, and to offend none; provided they have*

either the wit or the honesty to think well of themselves (IV, 367)." Unter dieser Sucht des Publikums, der Poesie immer die schlimmsten Absichten anzudichten, hat sie auch bereits sehr an Achtung eingebüsst (*De Poetica. Disc.* IX, 232).

Dass die Zeit den Tadel, auch innerhalb der richtigen Grenzen, nicht vertragen kann, ist einer der Gründe, die J. bestimmen, dem Theater den Rücken zu kehren (*An Ode. To Himself. Und.* XLI: VIII, 384).

Während man aber in ganz harmlosen Werken stets Angriffe zu entdecken glaubt, hat man umgekehrt an wirklichen Spottgedichten die grösste Freude (*Nil gratius protervo lib* [*ro.*] *Disc.* IX, 161). Dies kommt von der Lust an der Verleumdung, der Krankheit der Zeit, sagt J. Besonderes Vergnügen hat es stets der Menge gemacht, einen tadellosen Ruf zu vernichten (*Sed seculi morbus. Disc.* IX, 162). Die Verspottung eines Socrates hat dem Volke gefallen können (*Socrates etc.* IX, 246).

Wenn die Menge nur immer etwas Neues zu sehen bekommt, dann ist sie schon zufrieden. Nicht das Beste, sondern immer das Neueste, und sei es noch so schlecht, findet ihren Beifall. So behandelt sie ausser den Dichtern allerdings auch die Athleten, Schauspieler und Geistlichen (*Vulgi expectatio. Disc.* IX, 166). Die neuigkeitslüsterne Menge will, *in these jig-given times* (Widmung des *Catiline*, IV, 195; *To the Reader*, *Alchemist*, IV, 6), nur ihre Schaulust im Theater befriedigen (*Prologue for the Court* zu *The Staple of News*; V, 167). — Die Beurteilung eines Stückes hängt daher häufig von Äusserlichkeiten bei der Aufführung ab (Prolog zu *The New Inn*; V, 326).

Das Benehmen mancher Theaterbesucher, die sich absichtlich möglichst auffällig benehmen, um gesehen und bewundert zu werden, macht J. lächerlich in der Gestalt des Fitzdottrel (*The Devil is an Ass*, I, 3; V, 29):

To-day I go to the Blackfriars play-house,
Sit in the view, salute all my acquaintance,
Rise up between the acts, let fall my cloke etc.

Ein weiterer Grund für den Theaterbesuch solcher Leute

ist die Hoffnung, Obscönitäten zu sehen. Wo sie diese nicht finden, sind sie sogleich mit ihrem absprechenden Urteil bereit. J. tröstet in *Und.* XIV, *To Mr. John Fletcher, upon his Faithful Shepherdess*, seinen Freund über die ungünstige Aufnahme seines Stückes. Der Grund dafür sei nur gewesen, dass das Publikum die erwarteten Anzüglichkeiten vermisst habe (VIII, 336).

Welche Stücke nach seinem Geschmacke wären, erklärt Tucca im *Poetaster* (III, 1; II, 454): "*I would fain come with my cockatrice one day, and see a play, if I knew when there were a good bawdy one; but they say you have nothing but Humours, Revels, and Satires.*" Eine Scene, wie sie nach der Ansicht des *Stage-keeper's* (*Induction* von *Bartholomew Fair*; IV, 364) dem Publikum gefallen müsste, schildert dieser folgendermassen: „*Would not a fine pump upon the stage have done well, for a property now? And a punk set under upon her head, with her stern upward*" etc.

Übrigens gibt es viele Leute, die auch beim Lesen, wie sich J. ausdrückt, nur das Gift aus den Büchern saugen, und an nichts Interesse finden als an lasciven Stellen (*De Malign[itate] Studentium. Disc.* IX, 188). Dabei haben die sinnlosesten Spässe den meisten Beifall .. *with the beast of multitude*, wie J. das Publikum, wenig schmeichelhaft, nennt. (*Aristophanes etc. Disc.* IX, 245).

Derartige Ausdrücke, wie der erwähnte, konnten ihm freilich keine Freunde gewinnen. Aber er ist mit solchen Prädikaten gar nicht sparsam. So spricht er in *Cestius* etc. (*Disc.* IX, 175) von *the sordid multitude*. Doch findet er ebenso unverständig *the neater sort of our gallants*. Denn, sagt er, .. *all are the multitude; only they differ in clothes, not in judgment or understanding* (ebendas.).

Diese beiden Gruppen, die ungebildete Menge und die blasierten Gecken, sind dem Erfolge des Dichters am gefährlichsten. Ohne ihren schädlichen Einfluss wäre das übrige Publikum sogar im allgemeinen geneigt, Verdienste anzuerkennen (*The Case is Altered*, II, 4; VI, 359). Den hier aufgestellten Unterschied zwischen den beiden grössten Feinden des Bühnenerfolges erwähnt er auch in der *Induction* zu *The Magnetic Lady* (VI, 5). Den ungebildeten Zuschauer, welcher

für sein Eintrittsgeld das Stück auch gehörig schlecht machen will, verspottet Damplay im Zwischenspiel nach Akt II von *The Magnetic Lady* (VI, 53). Die Parterrebesucher hänselt J. gerne mit Anspielungen wie *the understandig gentlemen of the ground* (*Induction* zu *Bartholomew Fair*, IV, 396). Ebendas. wird erklärt, der Dichter habe das Stück geschrieben *just to his* [des *Staye-keeper's*] *meridian, and the scale of the grounded judgments*. Ebendas. S. 367 werden unter den Zuschauern unterschieden .. *as well the curious and envious, as the favouring and judicious, as also the grounded judgments and understandings*.

Die Lebewelt verhält sich allerdings noch ablehnender gegen die in einem guten Drama liegenden Ideen und Lehren (*Socrates. Disc.* IX, 246). Ausserdem sind solche Zuschauer auch zu bequem, um einem Stücke mit Aufmerksamkeit zu folgen. Von ihnen kann man nur *fat judgments* erwarten (Quartausg. von *Every Man in his Humour*, I, 1; I, 157). Im Vorspiele zu *The Magnetic Lady* stellt der *Boy* in Aussicht, das Stück werde durch seine Komik wirken .. *to the fomenting of stupidity itself, and the awakening any velvet lethargy in the house* (VI, 32). Ziemlich derb wird dieser Klasse von Zuschauern die Wahrheit gesagt in einer anschaulichen Schilderung ihres Benehmens (*Induction* zu *Every Man out of his Humour*, II, 18). Solche Leute aber, die sich auf nichts verstehen, als auf den Preis von Sammet, Seide und schönen Kleidern, geben sich dabei das Ansehen der competentesten Kritiker (*Induction* zu *Cynthia's Revels*, II, 226). Die verschiedenen Bestandteile, aus welchen sonst noch das Publikum zusammengesetzt ist, schildert das Gedicht *To Mr. John Fletcher etc.* (*Und.* XIV; VIII, 336).

Ein solches Publikum hat die Entscheidung über ein Dichterwerk in der Hand. Denn:

Plays in themselves have never hopes nor fears;
Their fate is only in their hearers ears.

(Epilog zu *The New Inn*, V, 439). Daher kommt es denn auch, dass gar oft ein Zuschauer den Stab über ein Stück bricht, ohne zu wissen, warum er dies thut, und was er eigentlich will (Prolog zu *The New Inn*, V, 326). Einen solchen

Fall berichtet J. in dem Gedichte *To my dear Son, and right learned Friend, Master Joseph Rutter, Und.* XXII (VIII. 349). In *The Case is Altered,* II, 4, schildert Valentine die Theaterverhältnisse in Utopia (= England). Bei einem neuen Stücke fälle jeder Zuschauer ein anderes Urteil: der eine tadle den Stil, ein anderer die Anlage des Stückes u. s. w. (VI, 359).

Daher ruft J. dem Publikum zu:

Before you judge, vouchsafe to understand. (Prolog zu *The New Inn*; V, 326.)

Die Vorrede zu *Love's Triumph through Callipolis* hat, wie der Titel sagt, den Zweck: *To make the Spectators Understanders.* (VIII, 89.) Aber es fehlt eben am richtigen Verständnis seitens des Publikums. Daher kommen beständig die unrichtigen Urteile. Die Menge preist Schriften als ganz vorzüglich, mit denen man sich „keine Pfeife anzünden möchte" (*Censura de poetis. Disc.* IX, 173). *The puppets are seen now in despight of the players: Heath's epigrams, and the Skuller's poems have their applause .. Nay, if it were put to the question of the waterrhymer's works, against Spenser's, I doubt not but they would find more suffrages.* (Ebendas. 174.) Daher findet auch er selbst nicht soviel Anerkennung wie schlechtere Schriftsteller. (Vorrede *To the Reader* von *The Alchemist;* IV, 7.)

Solche ungerechte Urteile werden fast stets von der Menge gefällt. (*Induction* zu *The Magnetic Lady*; V, 7.) Reimschmiede werden häufig über gute Dichter erhoben. (*Cynthia's Revels* II, 1; II, 253.)

Um eine richtige Kritik üben zu können, fehlt dem Publikum auch der Geschmack; zum Teil ist es übersättigt und *.. their palate's with the swine.* (*Ode to himself:* V, 443.) Abfälle sind für die Menge ebensogut wie das beste Mahl. (Ebendas. 442.)

Vor allem aber ist es Unwissenheit, was die Schuld an dem schlechten Urteile trägt (*Induction* zu *Every Man out of his Humour,* II, 18). Besonders in seiner Zeit findet J. viel Unwissenheit. Er spricht von .. *so thick and dark an ignorance as now almost covers the age.* (Dedik. des *Catiline*; IV, 195.)

Als Mitkämpfer gegen dieses Übel betrachtet er Sh. (*To the Memory etc. Und.* XII. 329.)

In der Verständnislosigkeit des Publikums findet J. stets den Grund, wenn Stücke, die er auf die Bühne bringt, nicht gefallen. Es ist eine seiner Schwächen, dass er die Ursache für Misserfolge nicht in sich selber, z. B. bei einigen späteren Stücken in der Abnahme seiner Schaffenskraft sucht, sondern im Mangel an Verständnis seitens der Zuschauer. So im Prolog *To the Reader* von *The New Inn* (V, 317). In einem anderen Prolog (V, 326) bezeichnet er das Missfallen an diesem Stück als Geschmacksverirrung.

Es wäre nach seiner Ansicht wenigstens die Pflicht des Zuschauers, die Entwicklung eines Stückes geduldig abzuwarten, so wie es der Dichter einmal angelegt hat, ohne viel Kopfzerbrechen darüber, wie man es selbst umformen würde. (*The Magnetic Lady*. Zwischenspiel nach Akt IV; VI, 96.) Wer Wunderdinge vom Dichter erwartet hat, und sich enttäuscht sieht, kann ja gehen, sagt der *Boy* nach dem ersten Akt von *The Magnetic Lady* (VI, 32), eine Aufforderung, die gewiss nicht geeignet war, zu einem Erfolge beizutragen.

Andererseits aber gesteht er dem Publikum das Recht zu, was einmal veröffentlicht ist, zu kritisieren. (*To the Reader in ordinary. Catiline*; IV, 196.) Spottweise bemisst er ebendaselbst das Recht auf Kritik nach der Höhe des Eintrittsgeldes.

Bei dieser selbstbewussten Haltung dem Publikum gegenüber ist es erklärlich, dass er selten um Beifall bittet, und in den Prologen etc. oft sogar eine recht herausfordernde Sprache führt. Doch beauftragt er seinen Buchhändler, da er alle Urteile über seine Werke erfahre, den richtig Urteilenden zu danken (*Epigr.* LXXVII, *To my Bookseller;* VIII, 450). Verständig ist auch die Anrede Aspers an das Publikum (*Every Man out of his Humour, Induction*, II, 14). Dieser bittet um ein offenes Urteil. Nach Schluss des Stückes erklärt aber Macilente, er könne sich nicht dazu verstehen, ein *plaudite* dem Publikum zuzurufen, werde sich jedoch über freiwilligen Beifall freuen (II, 210). Nach *Cynthia's Revels* (II, 382) tritt der Epilog auf und erklärt, vom Dichter den

Auftrag erhalten zu haben, einige Schlussworte zu sprechen. Da er jedoch weder zuviel, noch zu wenig sagen solle, gebe er nur die Ansicht des Dichters wieder:

.. 'tis good, and if you like't, you may.

Freilich hätte er dann besser gar nichts gesagt. Seine Gleichgiltigkeit gegenüber dem Gefallen oder Missfallen der grossen Menge spricht auch die *Induction* zu *The Magnetic Lady* aus (VI, 9), sowie in besonders verletzender Form der Prolog des für den Hof geschriebenen Lustspieles *Cynthia's Revels* (II, 230).

Viel Selbstvertrauen liegt immer in seinen Anreden an das Publikum. Auf den Schluss von *Cynthia's Revels* kommt er zwar im Prolog zum *Poetaster* zurück und bittet, ihn nicht der Anmassung zu beschuldigen (II, 395). Trotzdem aber hat er sich auch später einer manchmal beleidigenden Missachtung des Publikums schuldig gemacht, und oft seine Werke selbst mit allzu grosser Sicherheit für gut erklärt. So in der *Induction* zu *The Magnetic Lady* (VI, 7).

Um das Urteil der Menge kümmert er sich auch deshalb nicht, weil ihr neben dem Verständnis für die Kunst der gute Wille fehlt, objektiv zu richten. Ihr Urteil ist nicht gerecht und gleich; es ist vielmehr vom Parteistandpunkt abhängig. Eine scharfe Satire auf die Kritiker, welche sich zu einer förmlichen Zunft zusammenrotten und mit einer zum System erhobenen Anmassung über Dichter den Stab brechen, enthält das Gedicht XXII der *Underwoods, To my dear Son, and right learned Friend, Master Joseph Rutter* (VIII, 348).

In der Gestalt des Chronomastix (*Time vindicated to himself and to his honours*; VIII, 5) scheint J. die schlechten Dichter, die dabei doch voll Anmassung über ihre Zeitgenossen urteilen, angegriffen zu haben. Chronomastix erklärt der *Fame* seine Liebe. Aber diese weist ihn mit Verachtung von sich und hält ihm seinen Unwert in den kräftigsten Ausdrücken vor.

Häufig ist der Beifall auch unaufrichtig. Auf diesen erklärt J. gerne zu verzichten. (*To Censorius Courtling. Epigr.* LII; VIII, 179.) Eine Kritik, die aus Furcht, zu verletzen, nicht offen ist, birgt die grösste Gefahr für das Schaffen des

Dichters (*Und.* XXXI, *An Epistle to Master John Selden.* VIII, 365). Am verkehrten Platz und von dem thörichten Teile des Publikums gepriesen zu werden, ist eine Kränkung für eine edle Natur (*Non vulgi sunt. Disc.* IX, 157). Dass das Publikum oft das Gute tadelt und das Schlechte lobt, weist er nach an seinem *Catiline* (*To the Reader in ordinary*; IV, 196). Vor seinem Hymnus auf Shakespeare (*To the Memory etc. Und.* VIII, 329) führt er zuerst aus, er wolle nicht in das entweder gedankenlose, oder von blinder Verehrung eingegebene, oder endlich gar nicht aufrichtige Urteil der Menge einstimmen.

Richtige Kritik ist auch nicht jedermann möglich. Um eine sichere Urteilsfähigkeit zu erlangen, gibt es nur wenige Mittel . . *If your own science cannot do it, or the love of modesty and truth; all other entreaties or attempts are vain* (Zwischenspiel nach Akt II von *The Magnetic Lady:* VI, 53).

Worauf J. selbst bei der Beurteilung eines Stückes achtet, führt er aus in *Und.* XXII, *To my dear Son, and right learned Friend, Master Joseph Rutter* (VIII, 349):

I have read,
And weigh'd your play: untwisted ev'ry thread,
And know the woof and warp thereof; can tell
Where it runs round, and even: where so well,
So soft, and smooth it handles, the whole piece,
As it were spun by nature off the fleece,
This is my censure.

Nur die Dichter, und nicht einmal alle, besitzen die Fähigkeit, über Dichter zu urteilen (*Censura Scal.* etc. *Disc.* IX, 243). Selbst die besten von ihnen müssen bei der Kritik vorsichtig verfahren, da, wie J. sich ausdrückt, schon oft Ärzte einem gesunden Körper durch falsche Behandlung geschadet haben. Weiterhin verlangt er dann, man solle sich vor Buchstabenklauberei hüten, und das Ganze im Zusammenhang betrachten. Als Muster eines guten Kritikers rühmt er sodann Horaz (S. S. 96). Von einem richtigen Beurteiler fordet er, dass er mehr mit dem Ohre als mit dem Auge urteile (*Another Prologue* zu *The New Inn.* V, 440). Vgl. die Bemerkungen über die Schaulust der Menge (S. 30).

Von einem urteilsfähigen Publikum erwartet der Dichter

Verständnis, das er bei der Menge nicht findet. (Schluss von *Every Man out of his Humour,* in der Quartausgabe; II, 209). Den wirklich kompetenten Kritiker scheut er auch nicht. Im Gegenteil, da er für seine Werke nur berechtigte Anerkennung verlangt, bittet er ihn um seine Meinung (*Epigr.* XVII, *To the learned Critic*; VIII, 161). Dessen Urteil unterwirft er sich auch (*To the Reader extraordinary: Catiline*: IV, 197). Zu ihm hat er Vertrauen. (*To the Reader; Alchemist;* IV, 6).

Den Beifall dieser wenigen Verständigen muss man finden, nicht den der grossen Menge (*Epigr.* XCVI; VIII, 208; *To John Donne*). Donnes Kritik lässt er als entscheidend für sich gelten, obwohl dieser auch freimütig die Fehler tadelt.

Bei einem einzigen wirklich urteilsfähigen Manne Anerkennung gefunden zu haben, ersetzt dem Dichter den Beifall eines ganzen Theaters, sagt der *Author* im Nachspiele zu *The Poetaster* (II, 547; vgl. Hamlets berühmte Worte, III, 1, 30 f.). Nur von solchen, die das Verdienst vollkommen zu beurteilen wissen, wünscht J. gefeiert zu werden (Prolog zu *Cynthia's Revels*; II, 230).

Verständnis für seine Kunst erhofft er vom Hofe: *Another Epilogue* zu *The New Inn;* V, 440: *Prologue* (*For the Court*) zu *The Staple of News* (V, 167). In der *Induction* des höfischen Lustspieles *Cynthia's Revels* nimmt das *3. Child* an, dass der verständige Teil des feinen Publikums keinen Gefallen an den Obscönitäten vieler zeitgenössischer Stücke finden werde (II, 226).

Der König, sagt der Epilog von *The Magnetic Lady,* kann am besten über das, was der Dichter bietet, urteilen. Seine Ansicht gilt ihm mehr als die des ganzen Volkes. Es erscheint daher auch glaubhaft, wenn Drummond erzählt, . . *that he wished, to please the King, that piece of Forth Feasting had been his owne* (*Convers.* VI, 7). Aufmerksamkeit, volles Verständnis, richtiges Urteil und die nötige gelehrte Bildung, sagt er, sei am Hofe vor allem zu finden. Dieser werde daher seine neuen Ideen am besten begreifen (Prolog zu *Cynthia's Revels*; II, 229):

If gracious silence, sweet attention,
Quick sight, and quicker apprehension,

The lights of judgment's throne shine anywhere,
Our doubtful author hopes this is their sphere . . .
In this alone his Muse her sweetness hath,
She shuns the print of any beaten path,
And proves new ways to come to learned ears.

B. Die einzelnen Dichtungsgattungen.

I. Das Epos.

Epische Werke hat J. nicht hinterlassen. Seine Versuche auf diesem Gebiete, die Reise nach Schottland, und der Raub der Proserpina, sind bei dem Brande seiner Bibliothek zu Grunde gegangen. Er nennt sie unter den verlorenen Werken, in *An Execration upon Vulcan* (*Und.* LXII; VIII, 418). Die erstere der beiden Dichtungen stellte er schon Drummond gegenüber in Aussicht: *He is to writt his foot Pilgrimage hither, and to call it a Discoverie* (*Convers.* XVI, 28). Was den auffälligen Titel anlangt, möchte ich glauben, dass eine Verwechslung Drummonds vorliegt.

Ein weiteres episches Gedicht, über die hervorragenden Frauen Englands, hatte J., wie aus der *Epistle to Elizabeth, Countess of Rutland* (*Forest* XII; VIII. 279 ff.) hervorgeht, bereits begonnen. In äusserst vielversprechender Weise entwirft er hier das Programm dazu. Von diesem Epos spricht er auch in *The Masque of Queens* (VII) in Ausdrücken, welche hohe Erwartungen erwecken mussten. Von einem ähnlichen Plan hatte J. bereits Drummond bei seiner schottischen Reise erzählt, und dabei auch den in Aussicht genommenen Titel, *Heroologia,* genannt (*Convers.* I, 1).

Aus Js. Äusserungen über das Epos geht die geringe Achtung, welche er zum Teil vor der mittelalterlichen Poesie hatte, deutlich hervor. Chaucer und seine Zeitgenossen sind die ersten, die er rühmend erwähnt. Freilich wird auch J., vielleicht dem belesensten Dichter des damaligen England, die genauere Kenntnis einer Zeit gemangelt haben, welche von dem Glanze des wiederauferstandenen Altertums

stark in den Schatten gestellt worden war. In *An Execration upon Vulcan* (*Und.* LXII; VIII, 416) hält er diesem vor, er, der Dichter, habe sich ja doch nicht der Nachahmung von Epen schuldig gemacht in der Art von

. . . Amadis de Gaul,
The Esplandians, Arthurs, Palmerins and all
The learned library of Don Quixote . . .

Ebendaselbst zählt er verschiedene, seiner Ansicht nach wertlose Bücher auf, die er ohne Bedauern an Stelle seiner Werke hätte verbrennen sehen:

The Talmud, and the Alcoran had come,
With pieces of the Legends, the whole sum
Of errant knighthood, with the dames and dwarfs:
The charmed boats, and the enchanted wharfs,
The Tristrams, Lancelots, Turpins, and the Peers,
All the mad Rolands, and sweet Olivers;
To Merlin's marvels, and his Cabal's loss;
With the chimera of the Rosiecross etc.

Dass J. bei seiner im ganzen realistischen Anschauungsweise sich den in den letzten Zeilen geschilderten Phantasiegebilden gegenüber ablehnend verhält, ist nicht zu verwundern; wenn er aber z. B. die grossen Sagenstoffe des Mittelalters in sein abfälliges Urteil mit einschliesst, so wird er wohl dabei, ähnlich wie der Pfarrer und der Barbier im Bibliothekzimmer des Don Quijote, besonders die geschmacklosen Neubearbeitungen und Nachahmungen ins Auge gefasst haben.

In noch ungünstigerer Weise urteilt darüber Lovel in *The New Inn*, I, 1; (V, 346). Er erzählt von seinem ehemaligen Herrn, Lord Beauford, dieser habe sich nie beschäftigt mit *Arthurs, Rosicleers, knights o' the Sun, Amadis de Gauls, Primalions, Pantagruels,*

Abortives of the fabulous dark cloyster,
Sent out to poison courts and infest manners.

Nachdem er so seine Abneigung gegen diese Geschichten ausgedrückt hat, die ihm sogar von schädlichem Einflusse zu sein scheinen, lässt er erkennen, dass er sein Ideal vom Epos im klassischen Altertum, bei Homer und Virgil, erreicht findet. Wir sind ohne Zweifel berechtigt, in diesem Urteile die eigene

Ansicht Js. zu sehen. Lovel ist als eine durchaus ernste und sympathische Person geschildert.

Günstiger als über die ganz speziell mittelalterlichen Epen, spricht sich J. schon über die vom ersten Strahl der Renaissance beleuchteten Dichtungen des späteren Mittelalters aus. Chaucer (vor welchem er überhaupt eine hohe Achtung hat), Gower und Lydgate nennt er im Verein mit Spenser als berühmte Vertreter der englischen Poesie (*The Golden Age restored* VII, 265).

Im direkten Gegensatze aber zu Js. mehrfach bestimmt ausgesprochener Ansicht über die Arthursage steht Drummonds Bericht: "*For a Heroick poeme, he said, ther was no such ground as King Arthur's fiction*" (*Convers.* X, 10). Dieser Überlieferung, deren Glaubhaftigkeit man ohnehin in Zweifel ziehen möchte, steht auch eine von Drummond selbst berichtete Kritik Js. über Spensers *Faerie Queen* gegenüber: "*Spenser's stanzaes pleased him not, nor his matter*" (*Convers.* III, 2).

Von zeitgenössischen Dichtern entsprach Drayton am meisten seinen Vorstellungen und Anforderungen bezüglich des Epos. In XVI der *Und.*, *A Vision on the Muses of his Friend Michael Drayton* (VIII, 338) rühmt J. die *learned Legends*, *Poly-Olbion* und zahlreiche andere Werke. Bei der *Battle of Agincourt* erhebt er sich zu dem Lobe, dass Drayton hier als ein wahrer Homer erscheine; ja sein Schiffskatalog übertreffe noch denjenigen des griechischen Epikers. Es ist als charakteristisch zu beachten, dass J. die Gelehrsamkeit und Vorliebe seines Freundes für Detailschilderung nach klassischen Mustern besonders betont. Daneben findet er noch vor allem rühmenswert an Draytons epischer Dichtung *The Barons' Wars*, dass darin der ethische Zweck der Belehrung deutlich erkennbar sei. (Ebendas.)

Von Einzelheiten über das Epos findet sich sonst in Js. Werken nichts mehr als eine eingehende Erörterung der epischen Handlung, unter dem Titel *Of the magnitude and compass of any fable, epic or dramatic* (*Disc.* IX, 246 ff.).

Den Begriff der Handlung im allgemeinen, also sowohl der epischen, wie der dramatischen, definiert J. folgendermassen: "*The fable is called the imitation of one entire and per-*

fect action, whose parts are so joined and knit together, as nothing in the structure can be changed, or taken away, without impairing or troubling the whole, of which there is a proportionable magnitude in the members". (*What the measure of a fable is. — The fable or plot of a poem defined. — The epic fable, differing from the dramatic*). Der Dichter muss, fährt J. fort, ebensowohl zuerst den Stoff seines Werkes wählen, wie z. B. ein Baumeister zuerst den Platz für ein Gebäude ins Auge fasst.

Der Umfang der epischen Handlung nun ist weit grösser als derjenige der dramatischen. Diesen Gedanken spinnt er in behaglicher Breite weiter aus, indem er immer auf den Vergleich mit einem Gebäude zurückkommt, vielleicht in der Erinnerung an seine Jugendthätigkeit. Er schliesst die Besprechung dieses Punktes mit den Worten: "*The space of the action may not prove large enough for the epic fable, yet be perfect for the dramatic, and whole*". Was er unter *perfect* versteht, hat er kurz zuvor gesagt: "*By perfect we understand that to which nothing is wanting*". Beide Wörter erklärt er noch einmal: "*Whole we call that, and perfect, which hath a beginning, a midst and an end*" (247). (Vgl. über die Abgeschlossenheit der Fabel die Poetik des Aristoteles, Kap. 7.)

Der Umfang des Epos sowohl wie des Dramas bedarf nun weiterhin der richtigen Verhältnisse. Er soll eine gewisse Grenze nicht überschreiten, aber auch hinter einem bestimmten Mindestmass nicht zurückbleiben; denn .. *if the action be too great, we can never comprehend the whole together in our imagination. Again, if it be too little, there ariseth no pleasure out of the object; it affords the view no stay; it is beheld, and vanisheth at once* (248).

Die Einheit der Handlung, welche auch im Epos, wenngleich nicht in dem engen Sinn wie beim Drama, erforderlich ist, bespricht J. in dem Aufsatze *Hercules. — Theseus* (249). Die Verwechslung der 'Begriffe 'Einheit des Helden' und 'Einheit der Handlung' nennt er *foolish and false*, und erklärt diesen Unterschied, indem er das 8. Kapitel der Poetik des Aristoteles dabei stark verwertet, sodann an einigen Beispielen: ".. *Virgil, writing of Aeneas, hath pretermitted many things. He neither tells how he was born, how brought up* .. (250)

but that one thing, how he came into Italy, he prosecutes in twelve books." Ebenso sei Homer in der Odyssee verfahren.

Gegen diese Regel haben sich jene Dichter verfehlt, welche z. B. alle Thaten des Theseus oder Herkules in einem Werke verherrlichten. Bei diesen, sagt er. . . "*there were many parts had no coherence nor kindred one with another, so far they were from being one action, one fable. For as a house, consisting of divers materials, becomes one structure, and one dwelling; so an action, composed of divers parts, may become one fable epic or dramatic.*" Die Möglichkeit wäre also gegeben, eine selbst aus verschiedenen Teilen bestehende Handlung zu einer Einheit zu verschmelzen. Daraus erklärt sich jedenfalls auch, dass J. kein Bedenken trug, in seinem erwähnten Epos über die berühmten Frauen Englands eine ganze Reihe von Heldinnen zu feiern. Die Einheit der Handlung im strikten Sinne hätte er dabei schwerlich beobachten können.

Dass Js. Standpunkt in dieser Beziehung überhaupt ein etwas freierer war, als seine hier ausgesprochenen Theorien vermuten lassen würden, und dass er in der Praxis über die genaue Einhaltung der diesbezüglichen Regeln auch sonst hinweg sah, beweist sein Urteil über Draytons *Polyolbion*; Drummond überliefert als Äusserung Js.: "*That Michael Drayton's Polyolbion, if* [*he*] *had performed what he promised to write* (*the deeds of all the Worthies*) *had been excellent*" (*Convers.* III, 2).

Was der Dichter neben dem zu seinem Werke gewählten, einheitlichen Stoffe noch berichten will, muss er in Form von Episoden behandeln. Zur Beurteilung der Frage, was ein wesentlicher Teil der Handlung, und was nur nebensächlich ist, stellt J. in *The conclusion concerning the whole, and the parts. — Which are episodes* etc. (251) folgenden Grundsatz auf: "*. . . the whole, as it consisteth of parts, so without all the parts it is not the whole . . if it be such a part, as being present or absent, nothing concerns the whole, it cannot be called a part of the whole: and such are the episodes, of which hereafter*".

Es sind jedoch damit Js. Ausführungen über diesen Punkt zu Ende. Das weitere ist nicht auf uns gekommen.

II. Die Lyrik.

a. Allgemeines.

Für diese Dichtungsgattung gibt J. mehrfach eine besondere Vorliebe zu erkennen. Aber die Nachwelt kann nicht im Zweifel sein, dass seine Leistungen auf dramatischem Gebiete von weit höherer Bedeutung sind. J. betrachtet sich geradezu als eigentlichen Lyriker. Er ruft sich selbst zu:

Then take in hand thy lyre,
Strike in thy proper strain . . .
Make not thyself a page
To that strumpet the stage,
But sing high and aloof,
Safe from the wolf's black jaw, and the dull ass's hoof

(*Und.* XLI, *An Ode. To Himself*; VIII, 382 f.). Ein Teil der letzten Stanza stimmt mit dem *Apologetical Dialogue* am Ende des *Poetaster* überein, und ist vielleicht um die Zeit der Aufführung jenes Stückes entstanden. Überhaupt tritt eine stärkere Neigung zur Lyrik immer dann bei J. hervor, wenn ihm seine mehr exponierte Stellung als Dramatiker Verdruss und Enttäuschung bereitet hat. So singt er nach dem Misserfolge von *The New Inn* in der *Ode to Himself* (V, 442):

Leave things so prostitute
And take the Alcaic lute
Or thine own Horace, or Anacreon's lyre etc.

Hat er sich dann der Lyrik zugewendet, so strebt er auch hierin nach etwas Aussergewöhnlichem, wie er erklärt (*Und.* XLIV, *An Ode to James Earl of Desmond* VIII, 385 ff.). Dann aber fährt er in bescheidenerem Tone fort, und bittet Apollo, seine *dark rhymes* zu erleuchten. Auch sonst findet sich gerade in der Lyrik zuweilen eine recht bescheidene Beurteilung seiner poetischen Gabe:

. . I, in the working of my song,
Come short of all this learned throng

(*Und.* XLVI, *An Ode*; VIII, 391), sagt er, nachdem er im vorausgehenden von Sidney, daneben aber auch von untergeordneten Lyrikern gesprochen hatte.

Was die Aufgabe des Lyrikers anlangt, so soll er in erster Linie erfreuen (*Epistle to my Lady Covell*; *Und.* LXXV; VIII, 448). Andererseits aber lobt J. an Selden *. . wealth and will t'inform and teach* (*An Epistle to Master John Selden. Und.* XXXI; VIII, 366), und führt sodann aus, wie dieser Dichter in seine Erzählung manche Belehrungen eingeflochten habe.

Über die Inspirationsquellen des lyrischen Dichters spricht sich J. nur selten aus. Thatsächlich weist auch seine Lyrik keine sehr grosse Mannigfaltigkeit bezüglich des Inhaltes auf. Das Hauptthema des Lyrikers, die Liebe, hat er, wie er selbst sagt, in seinen späteren Jahren überhaupt nicht mehr behandelt (*Forest* I, *Why I write not of Love*), weshalb auch seine Gedichte so frostig geworden seien (VIII, 251). In der Jugend aber hat er die Liebe oft und schön besungen. In *An Ode*, (*Und.* XLVI; VIII, 391) fragt er:

. . shall not I my Celia bring,
Where man may see whom I do sing?

Die Wirkung eines Gedichtes auf den Leser ist auch viel tiefer, wenn er darin des Dichters Liebe erkennt (*An Elegy*; VIII, 412; *Und.* LXI).

Weiterhin ist dann alles Schöne Gegenstand der Verherrlichung für den Dichter:

Fathers and husbands, I do claim a right
In all that is call'd lovely . .
No face, no hand, proportion, line or air
Of beauty, but the Muse hath interest in:
There is not worn that lace, purl, knot, or pin,
But is the poet's matter (ebendas.).

So können also selbst geringfügige Einzelheiten dem Dichter gelegentlich Stoff zu anmutigen Detailschilderungen geben. Darin liegt freilich die Gefahr, dass ein Dichter ohne guten Geschmack sich leicht lächerlich machen kann:

. . witness he
That chanc'd the lace, laid on a smock, to see,
And straightway spent a sonnet; etc. (ebendas. 414).

Ein Thema, das J. sehr häufig behandelt, erwähnt er in der *Ode to himself* (V, 442). Er werde singen, sagt er da:

The glories of the King,
His zeal to God, and his just awe o'er men.

b. Die einzelnen lyrischen Dichtungsarten.

Neben der lyrischen Poesie nahm J., wie aus dem Aufsatze *Epicum — Dramaticum — Lyricum — Elegiacum — Epigrammat[icum]* hervorgeht, die elegische und epigrammatische als selbständige Dichtungsgattungen an. Wenigstens berichtet er ohne Bemerkung, dass das Altertum dies gethan habe (*Disc.* IX, 235). Ich behalte jedoch die übliche Einteilung bei und bespreche die erwähnten Dichtungsarten bei der Lyrik. Hiezu berechtigt der Charakter von Js. Epigrammen ganz besonders.

J. nennt die Epigramme *the ripest of my studies* (Dedikation der *Epigr.* VIII, 151). Dieses Urteil kann man in soweit teilen, als sie unter seinen lyrischen Dichtungen die vollendetsten sind. Sie sind auch die einzige lyrische Form, auf welche J. öfters zu sprechen kommt. Sein Interesse für sie ist vielleicht durch seine satirischen Neigungen zu erklären. Allerdings entsprechen seine Epigramme nicht durchaus dem Begriff, den man sonst damit zu verbinden pflegt. Es fehlt ihnen dazu vor allem meist der in einer witzigen Pointe endigende Schluss. Doch erkennt er Gedichten dann nicht mehr den Namen Epigramm zu, wenn sie zur reinen Erzählung werden. Drummond berichtet, *That when Sir John Harrington desyred him to tell the truth of his Epigrames, he answered him, that he loved not the truth, for they were Narrations, and not Epigrames* (*Convers.* III, 3). Das gleiche Urteil fällt er über Owen (*Convers.* XII, 17).

Eine Anforderung, welche J. nach Drummond an das Epigramm stellte, ist, dass die Idee aus dem Gesagten hervorgehen, und nicht eigens am Schlusse ausgedrückt werden solle (*Convers.* XV, 26).

Zahlreiche von Js. Epigrammen haben das Lob einer befreundeten Persönlichkeit zum Inhalt. Dabei kam es ihm

weniger auf wahrheitsgetreue Beschreibung, als vielmehr auf gedrungene Charakterschilderung in tadellos gefeilter Form an. Er sagt selbst in der Widmung: "*I hope; it will be forgiven me that they are no ill pieces, though they are not like the persons*" (VIII, 152).

So ferne ihm dabei die Absicht liegt, polemische Ziele in seinen Epigrammen zu verfolgen, so ist er doch vor böswilligen Anschuldigungen nicht sicher. Er weiss zwar, dass Epigramme .. *carry danger in the sound*; aber er fühlt sich rein von jeder schlimmen Absicht (vgl. S. 28 ff). Er weiss freilich im voraus, .. *that the vices therein will be owned before the virtues (though there I have avoided all particulars, as I have done names)* .. Es ist ja auch von der Menge bekannt, dass sie .. *hold their dear mountebank or jester in far better condition than all the study, or studiers of humanity.* (Ebendas. 152). Schon des Titels wegen werden viele sein Buch mit Argwohn ansehen, umsomehr als sie seinen Namen darauf finden. (*Epigr.* II, *To my Book:* VIII. 153.) Solche Verdächtigungen weist J. zurück und stellt dem gegenüber im folgenden seine Grundsätze bezüglich der epigrammatischen Dichtung auf:

Thou art not covetous of least self-fame,
Made from the hazard of another's shame;
Much less, with lewd, profane, and beastly phrase,
To catch the world's loose laughter, or vain gaze.
He that departs with his own honesty
For vulgar praise, doth it too dearly buy (ebendas.).

Da J. aber seine Dichtungen von Obscönitäten rein hält, wird ihm Mangel an Witz vorgeworfen (*To Playwright; Epigr.* XLIX: VIII, 177). Er gibt niemandem Ärgernis oder Anstoss; seine Gedichte sind edel und rein. *In my theatre,* sagt er in der Dedikation (VIII, 152), .. *Cato, if he lived, might enter without scandal.* Nur Unwissende können ihm vorhalten, dass seine Behandlung des Epigramms neu und unrichtig sei. (*Epigr.* XVIII, *To my mere English Censurer:* VIII, 161.)

Über die anderen lyrischen Dichtungsarten finden sich so gut wie gar keine Bemerkungen Js. Versucht hat er sich noch in folgenden Formen: *Ode, Pindaric Ode*

(in der Anlage streng nach Pindars Muster), *Palinode* (mit einem vom Chor gesprochenen Refrain), *Elegy, Epistle, Epithalamion, Madrigal.*

Das Epithalamion suchte er nach antikem Muster zu bilden. Zu einem solchen Gedicht in *The Masque of Hymen* bemerkt er: "*I made it both in form and matter to emulate that kind of poem, which was called Epithalamium, and by the ancients used to be sung when the bride was led into her chamber*" (VII, 69). Eine Anmerkung erklärt dann die Etymologie des Wortes, das an anderer Stelle (*Und.* IX, 33) übersetzt ist mit *Song celebrating the Nuptials.*

Das Madrigal lässt er einige der lächerlichsten Figuren seiner Komödien pflegen, so z. B. Sir John Daw in *Epicoene*, II. 2 (III. 374).

Ausserdem verspottet er auch die Vers- und Formkünsteleien, wie sie noch in Puttenham's *Arte of English Poetrie* empfohlen worden waren. Sein guter Geschmack hat ihn vor dergleichen bewahrt, ausser dass er gelegentlich einmal ein Akrostichon dichtete. So ist die Inhaltsangabe des *Alchemist* in einem kurzen Akrostichon diesem Lustspiel vorausgeschickt, und das Epigramm *To Margaret Ratcliffe* (VIII, 172) in derselben Form gehalten. Sonst spricht J. seine Abneigung gegen solche Spielereien deutlich aus; vgl. *An Execration upon Vulcan* (*Und.* VIII, 416):

> [*Had I*] *spun out riddles, or weav'd fifty tomes*
> *Of Logographes, or curious Palindromes,*
> *Or pump'd for those hard trifles, Anagrams*
> *Or Eteosties, or your finer flams*
> *Of eggs and halberds, cradles, and a herse,*
> *A pair of scissars, and a comb in verse:*
> *Acrostichs, and telestichs on jump names.*
> *Thou then hadst had some colour for thy flames*
> *On such my serious follies.*

Derartige Urteile Js. verzeichnet auch Drummond (*Convers.* XVII, 29). J. war zu sehr für Einfachheit und Natürlichkeit eingenommen, als dass er an gesuchten Formen Gefallen gefunden hätte. Daher verurteilte er auch die pathetische Wiederholung gleicher Verse in umgestellter Reihenfolge, wie z. B.:

Wher is the man that never yett did hear
Of fair Penelope, Ulisses Queene?
Of fair Penelope, Ulisses Queene
Wher is the man that never yett did hear?

(*Convers.* XV, 27). Die Verse sind aus dem Anfang der Orchestra von Sir John Davies und geben ihm noch einmal Anlass, die ganze Manier in einer Anekdote zu verspotten (*Convers.* XVII, 33).

III. Das Drama.

a. Allgemeines.

J. hat, wie so viele grosse Dichter jener Zeit, seinen höchsten Ruhm im Drama gefunden. So verschieden auch im einzelnen sein Standpunkt von demjenigen seiner Zeitgenossen ist, so zeigt er doch ein vollkommenes Verständnis für die Bedeutung des hervorragendsten unter ihnen für die Weltlitteratur. Mit den Griechen und Römern stellt er Shakespeare in dem Gedichte *To the Memory* etc. (VIII, 330) auf gleiche Stufe, und fordert für ihn die Huldigung von ganz Europa.

And though thou hadst small Latin and less Greek,
From thence to honour thee. I will not seek
For names: but call forth thund'ring Eschylus,
Euripides, and Sophocles to us,
Pacuvius, Accius, him of Cordoua dead,
To live again, to hear thy buskin tread,
And shake a stage . . .
Triumph, my Britain, thou hast one to show,
To whom all scenes of Europe homage owe.
He was not of an age, but for all time.

Was die Bühne mit Shakespeare verlor, spricht J. aus mit den berühmten Worten desselben Gedichtes:

Sweet Swan of Avon! what a sight it were
To see thee in our water yet appear,
And make those flights upon the banks of Thames,

That so did take Eliza, and our James!
But stay, I see thee in the hemisphere
Advanced, and made a constellation there!
Shine forth, thou Star of poets, and with rage,
Or influence, chide or cheer the drooping stage,
Which, since thy flight from hence, hath mourn'd like night,
And despairs day, but for thy volume's light (ebendas. 333).

Im Drama unterscheiden sich Js. Anschauungen am meisten von denjenigen seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Die Grundzüge seiner Reform fasst er in der Widmung des *Volpone* (III, 164) zusammen. Sein Bestreben ist, ". . *to reduce not only the ancient forms, but manners of the scene, the easiness, the propriety, the innocence, and last the doctrine* . ." Selbstverständlich ist er mit seinen Ideen auf Widerstand gestossen. Nachdem er in der *Induction* von *Cynthia's Revels* verschiedene Misstände der damaligen Bühnenpraxis durch das *3. Child* hat tadeln lassen, fragt das *2. Child*: "*So, sir, this is all the reformation you seek?*" (II, 226).

J. betrachtet nicht nur die Reste der mittelalterlichen Dichtung als unzeitgemäss, sondern auch die Jugendstücke seiner bedeutendsten Zeitgenossen. Der Fortschritt in der Verfeinerung des neuen Schauspiels gegenüber der plumpen Kunst des Mittelalters, vor allem in der Charakterzeichnung, wird in der Eröffnungsscene von *The Devil is an Ass* dem Zuschauer klar gemacht (V, 8 ff). Pug bittet Satan, ihm für die Reise auf die Erde ein *Vice* mitzugeben. *Vetus Iniquitas* erscheint und entwirft eine Schilderung dessen, was man zusammen ausführen werde. Pug ist entzückt; aber der Satan belehrt beide, dass die Zeit für dergleichen vorüber ist:

Remember
What number it is, six hundred and sixteen.
Had it been five hundred, though some sixty
Above; that's fifty years agone, and six,
When every great man had his Vice stand by him,
In his long coat, shaking his wooden dagger,
I could consent (S. 13) . . they are other things
That are received now upon earth, for Vices;
Stranger and newer . .

Unless it be a vice of quality,
Or fashion now, they take none from us . .
They have their vices there, most like to virtues (S. 15 f.).

Das ungebildete Publikum vermisst allerdings manchmal diese Gestalten der Moralitäten. Mirth, in *The Staple of News*, Zwischenspiel nach Akt I. bedauert das Fehlen eines Narren im Stück: worauf Tattle erwidert: "*My husband, Timothy Tattle, God rest his poor soul, was wont to say, there was no play, without a fool and a devil in't*" (V, 197).

Dass J. bei der raschen Entwicklung des damaligen englischen Dramas schon Stücke wie *Jeronimo* und *Titus Andronicus* veraltet erschienen, ist ebenso begreiflich wie berechtigt. In der *Induction* zu *Bartholomew Fair* sagt er: "*He that will swear, Jeronimo, or Andronicus, are the best plays yet, shall pass unexcepted at here, as a man whose judgment shews it is constant, and hath stood still these five and twenty or thirty years*" (IV, 368 f.). *Hieronimo* sagte ihm hauptsächlich in seiner ursprünglichen Form nicht zu: nach seiner eigenen Bearbeitung findet er das Stück schon viel besser (*Induction* zu *Cynthia's Revels*; II, 226).

Allerdings findet J. selbst an den unmittelbaren Zeitgenossen Misstände, die er manchmal etwas zu schwarz malt, oder denen gegenüber er doch nicht immer ihre grossen Lichtseiten so bestimmt hervorhebt, wie in dem Hymnus auf Shakespeare. Unter welchen Gesichtspunkten er selbst seine Kunst ausüben will, erklärt er schon im Prolog zu *Every Man in his Humour*. Fern liege es ihm, das Theater zum Gelderwerb zu missbrauchen; seinen Standpunkt werde er behaupten ohne Rücksicht auf den Zeitgeschmack und stets nur bester Überzeugung folgen (I, 4).

Zu den Schäden der dramatischen Dichtung seiner Zeit rechnet J. vor allem die Zügellosigkeit. Man wirft ihr vor, dass ". . *now, especially in dramatic, or as they term it, stage-poetry, nothing but ribaldry, profanation, blasphemy, all license of offence to God and man is practised*". J. erkennt diesen Vorwurf als teilweise berechtigt an, verwahrt sich aber gegen die Ausdehnung desselben auf alle Dichter (Widmung des *Volpone*; III, 162).

Gehen wir nun zu Js. Ansichten im einzelnen über. Bezüglich der Handlung, dieses wesentlichsten Momentes im Drama, zeigen Js. Stücke eine grosse Verschiedenheit. Bei all seiner Abneigung gegen die übertriebenen und unkünstlerischen Vorgänge in Dramen der alten Schule, bietet er doch in seinen besten Werken einen grossen Reichtum an lebendiger und spannender Handlung. Wo sie fehlt, da hat meines Erachtens J. selbst ihren Mangel empfunden. Ich halte es nicht für zufällig, dass er gerade in seinem an Handlung ärmsten Stücke, *Cynthia's Revels*, erklärt, dass er

. . *affords*

Words, above action, matter, above words (Prolog; II, 230).

Im Zwischenspiel nach Akt I von *The Magnetic Lady* bemerkt *Damplay*: "*But there is nothing done in it, or concluded: therefore I say no act*" (VI, 31). Er hatte soweit ganz recht, als er den Mangel an Handlung rügte. Einen Abschluss durfte er aber nicht erwarten. Diesen Wunsch hat ihn der Dichter nur aussprechen lassen, um sich die Widerlegung zu erleichtern.

Dass die Handlung unbedingt im Drama erforderlich ist, lässt der Dichter durch Cordatus (*Every Man out of his Humour*, Zwischenspiel nach Akt I; II, 45) erklären. Mitis hatte die Ansicht ausgesprochen, Macilente hätte noch länger auf der Bühne bleiben und sich über Sordidos Verächtlichkeit äussern sollen. Mit Recht erwidert Cordatus: "*O no, that had been extremely improper; besides, he had continued the scene too long with him, as't was, being in no more action*".

Was J. nun von der Handlung vor allem verlangt, ist, dass sie einfach und natürlich sein solle. In diesem Punkt findet er an seiner Zeit viel zu tadeln: ". . *now the concupiscence of dances and antics so reigneth, as to run away from nature, and be afraid of her, is the only point of art that tickles the spectators*" (*To the Reader*;. *The Alchemist*; IV, 6). Daher wendet er sich auch gegen Stücke, die, wie er meint, nur durch ihren absonderlichen Inhalt auf die Menge wirken. Dabei schliesst er auch bedeutende Werke dieser Art von seinen grössten Zeitgenossen mit in sein Urteil ein, jedoch gewiss nicht aus persönlichen Motiven, sondern infolge seiner

festen Überzeugung. So sagt er in der *Induction* zu *Bartholomew Fair*: "*If there be never a servant-monster in the fair, who can help it, he says, nor a nest of antics? he is loth to make nature afraid in his plays like those that beget tales, tempests, and such like drolleries . .*" (IV, 370). Die Anspielung auf Shakespeare scheint mir hier unbestreitbar. Es ist ein Beweis von ausgeprägt realistischer Anschauungsweise, wenn er Schöpfungen der dichterischen Phantasie, wie Shs. *Tempest*, der übernatürlichen Handlung wegen nicht in ihrem Werte anerkennt.

Bei Js. Forderung einer einfachen Handlung ist es auch erklärlich, dass er kein Freund des fortwährenden Schlachtenlärmes ist, welcher manche ältere Stücke, namentlich Historien, ausgefüllt haben mag. In *Epicoene*, IV, 2 ruft Morose in Verzweiflung über seine redselige Frau, wenn er von ihr wieder befreit werden könnte, wollte er dafür jeden erdenklichen Lärm geduldig ertragen. Als höchste Steigerung fügt er hinzu: "*Nay, I would sit out a play, that were nothing but fights at sea, drum, trumpet, and target*". In dieser Bemerkung erblickte man sicherlich mit Unrecht eine Anspielung speziell auf Shs. Historien. Hier stützen sich die Vermutungen der Gegner Js. nur auf einige kurze Bühnenweisungen, die sich in Sh.'schen Stücken finden.

Manche Dramatiker wissen bezüglich der Handlung nicht das richtige Mass zu halten und stellen alles möglichst übertrieben dar. In der *Induction* zu *Bartholomew Fair* (IV, 361) sagt der *Stage-keeper*: "*. . an some writer that I know, had had but the penning o'this matter, he would have made you such a jig-a-joy in the booths, you should have thought an earthquake had been in the Fair!*" Aber gerade solche Übertreibungen liebt das Publikum, wie J. im vorausgehenden ausführt.

Bei aller Einfachheit muss die Handlung spannend sein. Sonst wird die Wirkung in Frage gestellt. In der *Induction* zu *Cynthia's Revels* erlaubt man dem *3. Child* nicht, den Prolog zu sprechen, wie es gerne möchte. Um sich dafür zu rächen, droht es, den Gang der Handlung im voraus zu erzählen "*. . and so stale his invention to the auditory, before it come forth*". Das Sonderbare dabei ist, dass J. dann wirk-

lich mit vollem Bewusstsein den Fehler begeht, das *3. Child*, wenn es auch beständig von den beiden anderen unterbrochen wird, sein Vorhaben ausführen zu lassen (II, 220).

Bezüglich der Anlage der Handlung und schon der Wahl des Stoffes unterscheidet sich Js. Verfahren bedeutend von dem allgemeinen Brauche seiner Zeitgenossen: er konstruiert sich seine Fabel selbst. Häufig richtet er seine Satire gegen diejenigen seiner Zeitgenossen, und besonders seiner Vorgänger, welche bereits vorhandene Dramen überarbeiteten. Dabei rühmt er sich aber doch, wenn er gelegentlich eine solche Arbeit an einem älteren Stücke vornimmt, gerne seiner Thätigkeit (vgl. S. 50).

Hauptsächlich sind es seine persönlichen Feinde, Marston und Dekker, die er des Plagiates beschuldigt. In der *Induction* zu *Cynthia's Revels* hofft das *3. Child* von dem vornehmen Kreise, vor welchem das Stück gespielt wurde .. "*they could wish your poets would leave to be promoters of other men's jests, and to way-lay all the stale apothegms, or old books, they can hear of, in print, or other wise, to farce their scenes withal*" (II, 226). Überall müssen solche Dramatiker ihre Stoffe zusammensuchen, da die eigene Erfindungsgabe ihnen gar nichts bieten kann. Sie rühmen sich aber auch noch der Schnelligkeit, mit welcher sie sich Fremdes zu eigen machen (ebendas.). Noch deutlicher ist die Anspielung auf Dekker im Poetaster, III, 2 (II, 461), wo Histrio den Demetrius charakterisiert als *a dresser of plays about the town here.*

Js. Gegensatz zu seinen bedeutendsten Kollegen in diesem Punkte veranlasste ihn nach dem Misserfolge des *New Inn*, welcher seinen Unmut über die Zeitverhältnisse aufs höchste steigerte, zu dem Urteil:

No doubt some mouldy tale
Like Pericles, and stale
As the shrieve's crusts,' and nasty as his fish —
Scraps, out of every dish
Thrown forth, and raked into the common tub,
May keep up the Play-club

(*Ode to himself;* V, 442.) An den Lustspieldichtern tadelt er .. "*their foul comic socks Wrought upon twenty blocks*". Wie

leicht manche Dramatiker sich ihre Arbeit machen, indem sie aus einigen aufgelesenen Spässen ein Stück zusammenstellen, schildert J. in *Epigr.* C, *On Playwright* (VIII, 211):

Playwright, by chance, hearing some toys I'd writ,
Cry'd to my face, they were the elixir of wit:
And I must now believe him: for to-day,
Five of my jests, then stolen, past him a play.

Diese Schnelligkeit der Arbeit auf Kosten der Selbständigkeit, und die nach seiner Ansicht unehrliche Art des Erwerbes der Ideen konnte J. zum höchsten Zorn reizen. In einer solchen Stimmung mag er das *Epigr.* LVI, *On Poet-Ape* (VIII, 181) geschrieben haben.

So sehr aber J. für Selbständigkeit des Dramatikers bezüglich des Stoffes und der Anlage eines Stückes ist, so wendet er sich doch umgekehrt auch gegen den Irrtum, als ob die Anlage eines Stückes allein seinen Wert ausmachen könnte. Er verspottet in *The Case is Altered*, I, 1 (VI, 325) Anthony Munday, welcher in Meres' *Palladis Tamia* (1598) *our best plotter* genannt worden war; Antonio sagt: "*. . let me have a good ground, no matter for the pen, the plot shall carry it.*"

Seine Anschauungen über Begriff, Grösse und Grenzen der dramatischen Handlung hat J. zugleich mit den entsprechenden Punkten über das Epos dargelegt (s. S. 40 ff.). Bei seinen Anforderungen an die epische Handlung findet er einen Unterschied zwischen dieser und der dramatischen nur in der Grösse . . *the space of the action may not prove large enough for the epic fable, yet be perfect for the dramatic, and whole.* (*Of the magnitude and compass of any fable, epic or dramatic; Disc.* IX, 247.) Ausserdem bespricht er das Erfordernis richtiger Verhältnisse im Drama noch besonders . . *as a body without proportion cannot be goodly, no more can the action, either in comedy or tragedy, without his fit bounds . . it behoves the action in tragedy or comedy to be let grow, till the necessity ask a conclusion.* (*What is the utmost bounds of a fable*; *Disc.* IX, 248.)

Bei seiner Forderung einer einheitlichen Handlung ist das abfällige Urteil über dramatische Stoffe, wie er

sie z. B. im Prolog zu *Every Man in his Humour* schildert, erklärlich:

To make a child now swaddled, to proceed
Man, and then shoot up, in one beard and weed,
Past three score years; etc. (I, 4).

Ein derartiges, gegen das Gesetz von der Einheit der Handlung verstossendes Beispiel gibt auch der *Boy* im Zwischenspiel nach Akt I von *The Magnetic Lady*. Er lässt ein Kind noch während der 1. Scene zum Manne heranwachsen, diesen zwischen den Akten bis ins heilige Land ziehen, dort wunderbare Thaten ausführen, eine Kaisertochter heiraten und endlich lahm heimkehren (VI, 31 f.).

J. selbst kann mit gutem Gewissen, wenigstens von seinen Lustspielen, sagen:

The laws of time, place, persons he observeth,
From no needful rule he swerveth
(Prolog zu *The Staple of News*; V, 169).

Die Einheit der Handlung ist in den späteren seiner grossen Lustspiele im wesentlichen gut gewahrt. Man kann sie nur in den Jugendstücken bis zum *Poetaster*, besonders in *Every Man out of his Humour*, vermissen.

Die Einheit des Ortes hat J. in den Lustspielen meist ziemlich genau durchgeführt. In den Tragödien ist sie dagegen völlig missachtet. So hören wir in der 1. Scene des 5. Aktes von *Catiline* die Ansprache des Petreius an das Heer bei Fesulae. Die Soldaten erwidern einen einzigen Vers, und wir werden sogleich nach Rom versetzt, wo die Scene dreimal wechselt. Von hier werden wir nach Fesulae nur zurückgeführt, um eine unerwidert bleibende Rede Catilinas zu hören, und sodann wieder nach Rom.

Js. Ansichten über diesen Punkt sind sehr frei. Des Dichters Vertreter, Cordatus, meint bezüglich des Ortes der Handlung von *Every Man out of his Humour* nur, man brauche doch nicht die ganze Insel als Schauplatz, worauf Mitis mit leisem Spott an die Stücke erinnert, welche rücksichtslos über alle Länder und Meere hinweggehen (I, 1; II, 23).

Die Einheit der Zeit empfiehlt J. zu beachten, stellt

aber zugleich die Forderung auf, dass die Möglichkeit bestehen müsse, trotz der Beschränkung auf einen Tag Episoden anzubringen und die Kunst voll zu entfalten. Auch an diese Einheit hat er sich in den Lustspielen gehalten, während er sie in den Trauerspielen ausser acht gelassen hat.

Dabei bemüht er sich, das Zusammentreffen verschiedener wesentlicher Ereignisse gerade auf einen Tag zu begründen. Auf ein Bedenken des Damplay über den 3. Akt von *The Magnetic Lady* entgegnet der *Boy*, Placentia habe, — was der Dichter natürlich nur leicht habe andeuten dürfen, — schon vom Beginne des Stückes an das in diesem Akte erfolgte Ereignis erwarten lassen. Ihr Schrecken infolge des Streites habe nur die letzte Wirkung gehabt, und zwar gerade innerhalb der dem Lustspiel gesetzten Zeit (Zwischenspiel nach Akt III von *The Magnetic Lady*; VI, 77). Durch sorgfältige Motivierung sucht J. also einen vollkommen logischen Zusammenhang der Ereignisse herzustellen. Die innere Verbindung der Theile einer Handlung in einem gut angelegten Drama veranschaulicht er durch einen Vergleich: "*A good play is like a skein of silk; which if you take by the right end, you may wind off at pleasure*" etc. (*Induction* von *The Magnetic Lady;* VI, 10).

Er arbeitet auch stets im Hinblick auf die Regeln der dramatischen Technik, und macht manchmal das Publikum auf die Entwicklung der Handlung durch die termini technici aufmerksam. Nach Akt I von *The Magnetic Lady* fragt der *Boy*: ". . *what censure you of our protasis, or first act?*" Damplay findet *nothing done in it, or concluded* — ein Vorwurf, welchen der *Boy* abweist mit den Worten: "*Do you look, master Damplay, for conclusions in a protasis? I thought the law of comedy had reserved them to the catastrophe; and that the epitasis, as we are taught, and the catastasis, had been intervening parts, to have been expected* (VI, 31).

Auf die *epitasis* weist er hin vor dem 3. Akt von *The Magnetic Lady* (VI, 53), sowie in der Inhaltsangabe von *The New Inn* (V, 319). Eine Übersetzung des Ausdruckes bringt er nach der 2. Scene des 3. Aktes von *Every Man out of his Humour* (II, 120), wo Cordatus bemerkt: "*Now the epitasis or*

busy part of our subject is in act." Die Umkehr der Handlung muss nach der höchsten Steigerung eintreten. Diese Forderung des dramatischen Aufbaues lässt J. nach Akt III von *The Staple of News* besprechen. Pennyboy Canter, welcher verkleidet das Treiben des Pennyboy jun. beobachtet hat, wirft die Verkleidung ab, als dieser gerade seine verschwenderischen Pläne ausführen will. Dazu bemerkt Censure: "*It was spitefully done of the poet, to make the chuff take him off in his height, when he was going to do all his brave deeds*" (V, 287).

Die Katastrophe, oder wie das Wort in der Inhaltsangabe von *The New Inn* umschrieben ist, *knitting up of all* (V, 320), soll am Schlusse durch überraschende Wendungen noch einmal eine besonders tiefe Wirkung hervorbringen (*The Magnetic Lady*, Zwischenspiel nach Akt V; VI, 96).

Noch sorgfältiger als bei der Anlage und Ausarbeitung der Handlung verfährt J. bei der Zeichnung der Charaktere. Er spricht in berechtigtem Stolze die Hoffnung aus, sein Publikum, das sich noch an den Ungeheuern der alten Schule ergötzt habe, werde an der wahrheitsgetreuen Schilderung von wirklichen Menschen umso mehr Gefallen finden:

You that have so grac'd monsters, may like men

(Prolog von *Every Man in his Humour;* I. 4). Die Stelle erinnert an ein Distichon des Martial, welches J. auch später als Motto seinem *Sejanus* voranstellte:

Non hic centauros, non gorgonas harpyiasque
Invenies: hominem pagina nostra sapit.

Seinen Fortschritt gegenüber der plumpen Schilderung der Figuren der alten Bühne führt er dem Publikum in dem Geplauder der *Gossips* in *The Staple of News*, nach Akt II, (V, 230) deutlich vor Augen.

Als Bezeichnung für 'Charakter' braucht J. schlechthin das Wort 'Humour', welches bis dahin meist nur irgend eine alberne Absonderlichkeit oder Affectiertheit bedeutet hatte. Er verwendet den Ausdruck in jenem höheren Sinn, und betrachtet die hergebrachte Auffassung als missbräuchliche Entstellung. Schon für den Titel seines ersten Charakterlustspieles, *Every Man in his Humour*, gebraucht er das Wort

in der Bedeutung von Charaktereigentümlichkeit. Es treten darin auch mehr oder minder ernste Personen auf, deren *humour* sogar zum Teil sympathisch erscheinen kann, wie z. B. die, allerdings übergrosse, Sorge des alten Knowell um den Lebenswandel seines Sohnes. Dass jedoch J. damals diese Bedeutung noch nicht ausschliesslich gelten liess, geht vielleicht aus einer Stelle des erwähnten Lustspieles, III, 2 (I, 82) hervor. Cash erklärt hier *humour* als "*a gentleman-like monster, bred in the special gallantry of our time, by affectation; and fed by folly.*"

Aber in seinem nächsten Stücke wendet sich J. gegen eine solche Auffassung des Wortes. Cordatus (*Every Man out of his Humour*, Prolog; II, 15) bittet Asper, den Begriff zu definieren, da man täglich sehen könne, wie sehr er verzerrt und entstellt werde. Asper bezeichnet es als einen lächerlichen Missbrauch des Ausdruckes, wenn irgend eine zur Schau getragene, rein äusserliche Absonderlichkeit als *humour* bezeichnet werde (ebendas. 16). Dieser falschen Auffassung stellt er dann eine erschöpfende Definition des Wortes gegenüber, so wie es J. von da an stets verwendet. Zunächst wird die eigentliche Bedeutung des Wortes erklärt und die dem Begriffe wesentlichen Eigenschaften erörtert:

Why, humour, as 'tis ens, we thus define it,
To be a quality of air or water,
And in itself holds these two properties,
Moisture and fluxure . .
. . hence we do conclude,
That whatsoe'er has fluxure and humidity,
As wanting power to contain itself,
Is humour.

Von dieser Schilderung geht er auf den Vergleich mit dem Menschen über:

So in every human body
The choler, melancholy, phlegm, and blood,
By reason that they flow continually
In some one part, and are not continent
Receive the name of humours.

Nun überträgt er diese Verhältnisse auf die Anlage des Ge-

mütes, und kommt zu dem Schlusse: eine Charaktereigenschaft, welche den Menschen derartig beherrscht, dass sein ganzes Denken und Thun unter ihrer Einwirkung steht, ist ein *humour*.

As when some one peculiar quality
Doth so possess a man, that it doth draw
All his effects, his spirits and his powers,
In their confluctions, all to run one way,
This may be truly said to be a humour.

Die Schilderung derartiger Charaktereigenschaften hat sich nun J., wie er selbst sagt, in allen seinen Dramen, besonders den Lustspielen, zur Aufgabe gemacht. Gelegentlich der Erklärung des Nebentitels von *The Magnetic Lady*, '*Humours Reconciled*', bemerkt der *Boy*: "*The author beginning his studies of this kind, with Every Man in his Humour; and after, Every Man out of his Humour: and since, continuing in all his plays, especially those of the comic thread, whereof the New Inn was the last, some recent humours still, or manners of men, .. hath fancied to himself, in idea, this Magnetic Mistress; .. who having a young niece, he makes that his centre attractive, to draw thither a diversity of guests, all persons of different humours to make up his perimeter*" (VI, 8).

Das erwähnte Lustspiel scheint mir die Ausführung einer Idee zu sein, die sich schon in *Cynthia's Revels* ausgesprochen findet. Dort nennen (Akt IV, 1; II, 297) der Reihe nach die einzelnen Personen ihre Wünsche. Phantaste möchte sich den Genuss, welchen Charakterstudien gewähren, in folgender Weise verschaffen: sie wünscht sich ein Mädchen, so schön und so reich, dass es von allen Seiten Freier anziehen würde. Deren verschiedenartige Charaktere möchte sie studieren, ihre Beobachtungen in einem *Book of Humours* niederschreiben und, sagt sie, .. *every night read a little piece ere I slept, and laugh at it.*

Die Vorliebe Js. für Ausführung der Charaktere bis ins einzelnste hat leider manchmal zur Folge, dass seine Scenen zu lang hinausgedehnt erscheinen, und dadurch in einigen Stücken die Wirkung beeinträchtigt ist. Es genügt ihm nicht, seine *Dramatis Personae* immer durch ihre Handlungen genau zu charakteri-

sieren, und manchmal eingehende Charakteristiken von ihnen seinen Stücken vorauszuschicken. Er sucht sie auch noch durch Aussprüche dritter Personen im Drama, ja sogar durch seinen eigentümlichen Chor (s. S. 73 ff.) in den Zwischenspielen, von allen Seiten zu beleuchten.

Das Unwirksame und geradezu Undramatische, das in der Übertreibung dieser Methode lag, hat er wohl selbst mehr und mehr eingesehen. In seinen besten Werken findet sich nichts mehr davon. Aber in *Every Man out of his Humour* verteidigt er noch diese doch nur auf Kosten des erforderlichen Fortschrittes der Handlung erreichbare Art der Charakterschilderung, welche er vollends im folgenden Stücke auf die Spitze trieb: Nach Schluss von Akt II, Scene 2 (II, 74) spricht Mitis das Bedenken aus, *he dwelt somewhat too long on this scene.* Cordatus: "*I see not where he could have insisted less, and to have made the humours perspicuous enough*". Mitis: "*.. but he might have .. explicated them better in single scenes*". Cordatus: "*.. is it not an object of more state, to behold the scene full, and reliered with variety of speakers to the end, than to see a vast empty stage, and the actors come in, one by one, as if they were dropt down with a feather into the eyes of the spectators?*"

Der Spott des Cordatus über das unmotivierte Auftreten von handelnden Personen ist zwar an und für sich berechtigt. Aber, abgesehen von der sonderbaren Ansicht über die Füllung der Bühne mit Personen, die doch ausserhalb der Aktion standen, ist diese Bemerkung hier, als Entgegnung gegen die Einwände des Mitis nicht am Platze. Aus der Art, wie J. das Gespräch ablenkt, könnte man vielleicht auf eine gewisse Unsicherheit seiner damaligen Stellung zu dem Konflikte zwischen lebendiger Führung der Handlung und eingehender Charakterschilderung schliessen.

So vortrefflich nun auch J. die Darstellung fertiger Charaktere gelingt, den Vorgang ihrer Entwickelung hat er, abgesehen von den Tragödien, im grossen Masstabe nur einmal versucht, in *Every Man out of his Humour,* und zwar m. E. ohne viel Glück. Darin aber kann bei einem komischen Dichter, wie es J. vorzugsweise war, nur derjenige einen

Mangel finden, welcher auch im Lustspiel sehen will, „wie einer geizig wird, nicht wie er es ist“ (Gustav Freytag; *Technik des Dramas. 4. Aufl. S. 215*). Jedoch teilen in dieser prinzipiellen Frage die meisten Kritiker keineswegs Freytags Ansicht und werden daher wegen der fehlenden Charakterentwickelung ebensowenig ein ungünstiges Urteil über J. fällen, wie z. B. über den grossen Komödiendichter Frankreichs, Molière.

In der Art und Weise, wie J. die Charaktere von *Every Man out of his Humour* fort zu entwickeln versucht, hat er kaum das Richtige getroffen. Bei einigen seiner Personen ist im 4. Akt noch nicht der geringste Wandel zu bemerken. Auch Cordatus und Mitis konstatieren dies, und letzterer fragt sich “. . *how he should properly call it Every Man out of his Humour, when I saw all his actors so strongly pursue, and continue their humours*”. Doch Cordatus verteidigt den Dichter: “. . *therein his art appears most full of lustre and approacheth nearest the life: especially when in the flame and height of their humours, they are laid flat, it fills the eye better, and with more contentment. How tedious a sight were it to behold a proud exalted tree lopt, and cut down by degrees, when it might be fell'd in a moment?*” (II, 128). Mit Recht findet Gifford in diesem Selbstlobe einen Trugschluss: Ein Baum wird mit Gewalt zerstört; gewaltsame Änderung eines Charakters dagegen ist unnatürlich. J. dachte jedenfalls daran, dass vor einem Umschwunge der Höhepunkt stark hervorgehoben werden muss. Sein Missgriff besteht darin, dass er den Wendepunkt unmotiviert und in wenig glaubhafter Weise eintreten lässt.

b. Das Drama im besonderen.

α) Die Tragödie.

Als sich J. das erste Mal der Tragödie zuwandte, that er es im Unmut über die Verwicklungen, in welche ihn die Lustspieldichtung gebracht hatte (Nachspiel zu *The Poetaster*; II, 547). Er kehrte auch später nur noch zweimal zur Tragödie zurück, nämlich mit *Catiline*, der in der bedeutendsten Periode seines dramatischen Schaffens entstand, und mit *Mortimer*,

von welchem jedoch, ausser dem Plan der Anlage, nur wenige Verse ausgeführt vorliegen.

Die Tragödie, so wie sie J. versteht, erfordert mehr Kunst als die Komödie, verdient aber dafür auch höheren Ruhm (Nachspiel zu *The Poetaster*; II, 547). Allerdings kann J. sein tragisches Ideal nicht verwirklichen. Dies machen, wie er sagt, Zeit und Zuschauer unmöglich. Aber er sucht doch, soweit es die Verhältnisse erlauben, den höheren Anforderungen Rechnung zu tragen, welche die Tragödie stellt. Er sagt in der Vorrede *To the Reader* von *Sejanus* (III, 5): ". . *what I publish is no true poem in the strict laws of time, I confess it: as also in the want of a proper chorus; whose habit and moods are such and so difficult, as not any, whom I have seen, since the ancients, no, not they who have most presently affected laws, have yet come in the way of. Nor is it needful, or almost possible in these our times, and to such auditors as now commonly things are presented, to observe the old state and splendor of dramatic poems, with preservation of any popular delight.*"

Seinen *Catiline* dagegen nennt J. *a legitimate poem.* Und doch sind darin die Einheiten ebensowenig beobachtet wie im *Sejanus.* J. wird also zu seinem Urteile wohl in erster Linie durch die im *Catiline* durchgeführte Verwendung des Chors bewogen worden sein. In der Widmung an *William Earl of Pembroke* sagt er: ". . *you dare, in these gig-given times to countenance a legitimate Poem . . had I not thought it the best, it should have been taught a less ambition,*" d. h. dann hätte es der Dichter nicht seinem Gönner gewidmet (IV, 195).

Der Chor im *Catiline* tritt nach Abgang der handelnden Personen am Schlusse der 4 ersten Akte auf, stellt Betrachtungen über das Geschehene an und spricht seine Wünsche aus. Die durch keinen Dialog unterbrochene, zusammenhängende Dichtung, welche er vorträgt, ist rein lyrisch, und besteht, im Gegensatz zum Versbau des Dramas, aus kurzen, meist 4 silbigen, gereimten Versen. Ganz ähnlich wäre jedenfalls auch der Chor in *The Fall of Mortimer* behandelt worden. Wie aus der vorhandenen Inhaltsangabe (VI, 312) hervorgeht, sollte er auch in diesem Trauerspiele zwischen den einzelnen Akten, also 4 mal erscheinen. Hier ist mit der Bemerkung

Chorus of ladies, knights, esquires etc. die Art der Zusammensetzung angegeben. Er zerfiel jedenfalls in einzelne Gruppen, von welchen nach dem 1. Akt der *Chorus of ladies* auftrat, um die Königin, nach dem 2. Akt der *Chorus of courtiers*, um den König zu preisen. Nach dem 3. Akt drückte ein *Chorus of country justices and their wives* sein Erstaunen über das Geschehene aus, nach dem 4. ist nur der *Chorus* im allgemeinen genannt. Hier sind also wahrscheinlich alle Gruppen zusammen auf die Bühne gekommen. Die Thätigkeit des Chores ist auch in dieser Tragödie zunächst eine Besprechung der Ereignisse in lyrischer Form; in den zwei letzten Liedern sollte er, wie es scheint, auch die Ereignisse berichten helfen.

Js. tragischer Chor ist also von dem griechischen von Grund aus verschieden. Allenfalls könnte ihm Seneca als Muster vorgeschwebt haben. Aber es ist ebensowohl möglich, dass Js. doch recht primitiv zu nennender Chor als Kompromiss zwischen seinem eigentlichen Ideal und der durch die damaligen Verhältnisse ermöglichten Form zu stande gekommen ist.

J. für seine Person fühlte sich vollständig im Besitze der Kenntnisse und Erfordernisse für die Wiedereinführung der Tragödie nach antikem Muster. Was trotz der Zeitverhältnisse noch möglich ist, davon zu bieten, führt er aus in der Vorrede *To the Reader* zu *Sejanus: "In the mean time, if in truth of argument, dignity of persons, gravity and height of elocution, fulness and frequency of sentence, I have discharged the other offices of a tragic writer, let not the absence of these forms be imputed to me, wherein I shall give you occasion hereafter, and without my boast, to think I could better prescribe, than omit the due use for want of a convenient knowledge"* (III, 5).

Was die Verwendung von Sentenzen anlangt, so hat J. diesen Punkt seiner Anforderungen an eine Tragödie im *Sejanus* gewiss genügend erfüllt. Das Stück enthält eine Fülle von politischen und moralischen Maximen in meist musterhafter Form.

Der ethische Zweck wird in den beiden erhaltenen Tragödien deutlich ausgesprochen. Der Inhaltsangabe von *Sejanus*

war in der Quartausgabe (III, 11) folgende moralische Lehre beigefügt: "*This do we advance, as a mark of terror to all traitors, and treasons; to show how just heavens are*" etc. Desgleichen schliesst das Stück mit einer Warnung vor Hochmut und Verachtung der Götter (III, 156).

Für die Durchführbarkeit von Js. Bestrebungen auf dem Gebiete der Tragödie war, man kann sagen glücklicherweise, damals die Zeit schon vorbei. Wenn auch sein Standpunkt viel freier war, als derjenige des französischen Pseudoklassizismus, so würde doch bei einem Siege seiner Anschauungen das englische, und damit das moderne Trauerspiel überhaupt, wahrscheinlich eine wesentlich andere Entwicklung genommen haben, als es durch die volkstümlichen Tragödiendichter Englands erhielt. Während aber J. im Trauerspiele einen ausgeprägt klassizistischen Standpunkt einnimmt, zeigt er sich in seinen vollendetsten Schöpfungen, den Lustspielen, als echten Vertreter seiner, und somit der modernen Zeit.

β) Die Komödie.

Am eingreifendsten ist Js. Reform auf dem Gebiete des Lustspieles. Denn wenn er auch in der Tragödie ebenfalls von der damals üblich gewordenen Form sich wieder abzuwenden beabsichtigte, so ist er bei diesem Versuche nicht der erste gewesen, da ja überhaupt die ersten regelrechten Tragödien Englands noch den klassischen Mustern der Form nach näher standen. Ferner haben seine Tragödien infolge ihres weit geringeren Erfolges nicht jenen grossen Einfluss ausgeübt wie die Lustspiele. Endlich nehmen diese letzteren bei weitem den grössten Raum in seinen Werken ein. Sie haben Js. Namen vor allem berühmt gemacht. Von den ersten Lustspielen Js. mögen manche verloren sein. Aber es klingt doch wenig glaubwürdig, wenn Drummond erzählt, *That the half of his Comedies were not in print* (*Convers.* XVI, 27).

J. ist sich der Wichtigkeit seiner Neuerungen auf dem Gebiete der Komödie vollkommen bewusst. In berechtigtem

Selbstgefühl weist er darauf hin, dass er der Gründer einer neuen Schule sei. In *Und.* XXVIII, *To Richard Broome, On his Comedy of the Northern Lass,* erklärt er, dieser habe seinen Bühnenerfolg errungen

. . By observation of those comic laws
Which I, your master, first did teach the age (VIII, 355).

Mit der Kenntnis und dem Studium dieser Regeln, fährt J. fort, stehe er ziemlich allein (S. 356). Den Mangel an theoretischer Grundlage rügt er an seinen Zeitgenossen auch, wenn er auf Einzelheiten des Lustspiels eingeht. Bei Besprechung des Ortes der Handlung (s. S. 72 f.) sagt Damplay: "*Such rules . . we see not always observed by your authors of these times; or scarce any other*". Darauf antwortet der *Boy*: "*Where it is not at all known, how should it be observed?*" (*Induction* zu *The Magnetic Lady;* VI. 7). Die meisten Dramatike haben keine rechte Kenntnis von dem, was auf der Bühne schicklich ist. Sie suchen wie im Dunkeln tastend danach (ebendas.).

Einer solchen Regellosigkeit gegenüber will J., der stets bewusst nach den Regeln der Kunst arbeitet, ein verfeinertes Lustspiel, wie es die besten Kritiker angestrebt haben, bieten (Prolog zu *Volpone;* III. 169).

Dabei wahrt er jedoch seine Unabhängigkeit von den klassischen Komödiendichtern, und erklärt sich überhaupt entschieden für Freiheit in der Form. In der *Induction* von *Every Man out of his Humour* fragt Mitis: "*Does he observe all the laws of comedy in it? . . the division of it into acts and scenes, according to the Terentian manner; his true number of actors; the furnishing of the scene with Grex of Chorus, and that the whole argument fall within the compass of a day's business*". Der Vertreter des Dichters aber, Cordatus, entgegnet: "*Troth, I can discern no such necessity . . If those laws you speak of had been delivered us ab initio, and in their present virtue and perfection, there had been some reason of obeying their powers . .*" Dass aber diese Gesetze nicht von Anfang an bestanden, sondern erst nach und nach von den einzelnen Komödiendichtern, mit jeweiligen bedeutenden Veränderungen und Zusätzen, angenommen wurden, beweist er an der Geschichte der antiken Komödie. Infolgedessen sieht er auch nicht ein,

warum der moderne Dichter nicht gleichfalls Änderungen und Verbesserungen anbringen sollte: er kann sich nicht gebunden fühlen an "*those strict and regular forms which the niceness of a few, who are nothing but form, would thrust upon us*" (II, 22).

Als ein Muster seines Lustspielideals bezeichnet er schon *Every Man in his Humour*. Im Prolog bekämpft er zunächst die alte Schule und fährt dann fort:

He rather prays you will be pleas'd to see
One such to-day, as other plays should be (I, 4).

Zu den Einzelheiten von Js. Standpunkt übergehend, seien zunächst seine Bemerkungen über das Wesen des Lustspiels besprochen. Die Frage, *Quid sit Comoedia?* beantwortet Cordatus nach Akt III von *Every Man out of his Humour* mit der Definition Ciceros, "*who would have comedy to be imitatio vitae, speculum consuetudinis,*[1]) *imago veritatis; a thing throughout pleasant and ridiculous, and accomodated to the correction of manners*" (II, 113). Diese Worte, und besonders der Schluss, können nur auf die von J. ausschliesslich gepflegte Sitten- oder Charakterkomödie Anwendung finden. Ausgeschlossen sind von dieser Definition die Shakespeare'schen Phantasielustspiele mit ihren romantischen Begebenheiten und wunderbaren Verkettungen. J. betrachtet die Bühne als einen Spiegel für den Zuschauer "*as large as is the stage whereon we act*" (*Induction* von *Every Man out of his Humour:* II, 17).

Wie er das Wesen der Dichtkunst durch den Vergleich mit anderen Künsten erklärt hat (s. S. 5 f.), so verfährt er auch hier wieder. Der Dichter, ganz besonders aber der Komödiendichter, ist mit dem Redner verwandt, "*because in moving the minds of men, and stirring of affections (in which oratory shews, and especially approves her eminence) he chiefly excels*" (*Virorum schola respublica* etc. *Disc.* IX, 240). Dem Bildhauer und Maler ist der Lustspieldichter sogar überlegen; sie sind nicht im stande, alles darzustellen, was er zum Ausdruck bringen kann (ebendas.).

[1]) J. übersetzt diesen Ausdruck an anderer Stelle mit "*the glass of custom*" (Prolog zu *Epicoene;* VI. 52).

Dieselbe hohe Auffassung, welche J. von dem Wesen des Lustspiels hat, zeigt er auch von dem Zweck desselben. Die Komödie so gut als die Tragödie soll nicht nur erfreuen, sondern auch bessern und belehren (*The parts of a comedy and tragedy; Disc.* IX, 244). Selbst die vorkommenden Spässe stellt er in den Dienst seiner Idee. Er macht nur *jests to fit his fable* (Prolog zu *Volpone;* III, 168), und tadelt an zeitgenössischen Dichtern das *forcing in of jests* (*Praecipiendi modi*; *Disc.* IX, 216). Die Anschauung, als ob das Lachen immer der Zweck der Komödie wäre, bekämpft er: "*Nor is the moving of laughter always the end of comedy, that is rather a fowling for the people's delight, or their fooling. For as Aristotle says rightly* [*Kap. V.*], *the moving of laughter is a fault in comedy, a kind of turpitude, that deprares some part of a man's nature without a disease*" (*Aristotle* etc.; *Disc.* IX, 244). Den Lustspieldichter muss eine viel edlere Absicht leiten: "*it being the office of a comic poet to imitate justice, and instruct to life, as well as purity of language, or stir up gentle affections*" (Widmung des *Volpone*: III, 165).

Um den hohen Zweck einer veredelnden Einwirkung zu erreichen, scheint es J. manchmal notwendig, dem Lustspiel einen ernsten Ausgang zu geben, indem die Schuldigen bestraft werden, und der Gerechtigkeit Genüge geschieht: "*My catastrophe may, in the strict rigour of comic law, meet with censure. But my special aim being to put the snaffle in their mouths, that cry out, We never punish vice in our interludes, . . . I took the more liberty*" etc. Es seien ja auch bei den alten Komödiendichtern häufig *the bawds, the servants, the rivals, yea, and the masters* von der Strafe ereilt worden (Widmung des *Volpone:* III, 164).

Der Doppelzweck der Poesie, und ganz besonders der dramatischen, ist eine der Lieblingsideen Js., welche er nicht müde wird, immer wieder auszusprechen. Häufig gibt er dem Gedanken eine kurze, an die Verse 333 und 343 f. der *Ars poetica* des Hor. erinnernde Form. Im Vorspiel zu *Every Man out of his Humour* erklärt Asper, dem Dichter liege nur am Beifall von

. . attentive auditors,
Such as will mix their profit with their pleasure (II, 20).

Der Prolog zu *The Fox* spricht aus, dass der Verfasser in allen seinen Gedichten diesen gleichen Zweck verfolge (III, 168). Dass dies aber speziell Aufgabe des Dramatikers sei, sagt er in *Another Prologue* zu *The Silent Woman* (III, 342). Darauf weist auch der Epilog zu *The Staple of News* hin (V, 309). In der Komödie soll man sehen *"the daily examples of men's lives, and images of truth, in their manners, so drawn for my delight or profit, as I may, either way, use them"* (Zwischenspiel nach Akt II von *Epicoene*; VI, 52).

Einige Male setzt J. dem Publikum auch an einem bestimmten Falle auseinander, welche Lehre er gerade geben will. So erklärt er in der Vorrede *To the Reader* zum 3. Akt von *The Staple of News*, die Allegorie sei vielfach falsch verstanden worden; er wolle den Neuigkeitsschwindel, der zum Gelderwerb ausgebeutet werde, geisseln, sowie den *"hunger and thirst after published pamphlets of news"* (V, 233). Eine weitere didaktische Tendenz desselben Stückes führt Pecunia am Schlusse (V, 309) dem Zuschauer zu Gemüte; sie wolle

teach them all
The golden mean; the prodigal how to live;
The sordid and the covetous how to die:
That, with sound mind; this safe frugality.

Die andere Aufgabe der dramatischen Kunst, zu erfreuen, bespricht J. ebenfalls gern. Er tritt dafür ein, dass die Komödie dem Volke gefallen, und dementsprechend volkstümlich gehalten sein müsse:

Truth says, of old the art of making plays
Was to content the people . .
But in this age, a sect of writers are,
That only for particular likings care,
And will taste nothing that is popular.
(Prolog zu *Epicoene*; III, 341.)

J., der sich an dieser Stelle ganz volkstümlich gibt, vergleicht sich selbst mit einem Koch, und will sich bemühen, seine Gäste zufrieden zu stellen (vgl. S. 8). Sein Standpunkt in diesem Falle erklärt sich aus folgenden Versen, welche beweisen, dass er die *Epicoene* nicht zu der höheren Klasse dramatischer Erzeugnisse rechnete:

Who wrote that piece, could so have wrote a play;
But that he knew this was the better way (ebendas.).

Der Dichter ist sich also wohl bewusst, dass er in diesem Stücke nicht ausschliesslich Hervorragendes geboten hat. Aber er stellt mit Absicht auch das Alltägliche und Anspruchslosere dar. Wenn er gewöhnlichere Kost aufträgt, so geschieht es schon der Abwechslung wegen (ebendas.). Auch die antiken Komödiendichter suchten dem Volke zu gefallen, wie in der *Induction* zu *The Magnetic Lady* erklärt wird (VI, 6). J. selbst spricht mehrmals direkt die Hoffnung aus, seine Dramen möchten Gefallen erwecken (*Epilog* zu *The New Inn*: V, 439). Besonders wünscht er, dem Hofe Vergnügen zu bereiten (*Prologue to the King's Majesty*; *Bartholomew Fair*; IV, 359; *Prologue* (*For the Court*) *von The Staple of News*; V, 167). Zur Unterhaltung des Hofes sei auch *The New Inn* geschrieben, heisst es in *Another Epilogue* (V, 440).

So trägt der Lustspieldichter sowohl zur Erheiterung wie zur Veredelung des Lebens bei. Seine gute Absicht aber wird gar häufig nicht anerkannt. Er will nur die menschlichen Schwächen im allgemeinen darstellen und dadurch bessernd wirken, und man unterstellt ihm Gehässigkeit gegen bestimmte Personen. Häufig muss der Dichter darauf hinweisen, wie ferne ihm persönliche Satire liegt. Nach Akt II von *The Magnetic Lady* sagt Probee: "*A play, though it apparel and present vices in general, flies from all particularities in persons*" (VI, 51) Als Damplay trotzdem in einer Person des Dramas einen seiner Bekannten zu erkennen behauptet, gesteht ihm der *Boy* das Recht zu, sich unter den Figuren des Lustspiels vorzustellen, wen er wolle; wenn er aber seine eigene boshafte Unterstellung für die Absicht des Dichters erkläre, so mache er dessen Dichtung zur Schmähschrift (ebendas.). Diese Entstellung und falsche Anwendung der Worte des Dichters bezeichnet J. als unedel (VI, 52; und *Another* [*Prologue*] zu *Epicoene:* III, 342). Dem Vorwurfe des Polyposus gegenüber, *that all your writing is mere railing,* beruft sich der *Author* auf die klassischen Komödiendichter und Satiriker:

If all the salt in the old comedy

Should be so censured, or the sharper wit
Of the bold satire termed scolding rage,
What age could then compare with those for buffoons? etc. (*Poetaster*; II, 547). Die Berechtigung der ehrlichen Satire verteidigt auch Virgil im *Poetaster*, V, 1 (II, 524). Er hebt den Triumph seines Freundes Horaz hervor und stellt fest: "*The honest satire hath the happiest soul*".

Sehr nachdrücklich und klar setzt J. der Menge, die ihn nicht verstehen will, seine Ziele auseinander in der Vorrede *To the Reader* von *The Alchemist:* Er wolle die Menschen nicht kränken, sondern bessern. Diese freilich ertragen lieber die Laster als deren Heilung. Wenn er aber seine Heilmittel in so schmackhafter Form bringe, so sollte doch jedermann sie mit Vergnügen nehmen.

They shall find things, they'd think or wish were done;
They are so natural follies, but so shewn,
As even the doers may see, and yet not own (IV, 10).

Die menschlichen Thorheiten bieten also die Stoffe für das Lustspiel. Aber J. will sie in einer Weise darstellen, dass seine Schilderung zugleich Genuss bereitet, und er will sich dabei doch an die Natur und die Wahrheit halten (*Prologue for the Court* zu *The Staple of News*; V, 169). Genau unterscheidet er im Prolog zu *Every Man in his Humour*, wo er ausdrücklich nur die Thorheiten als Lustspielstoffe gelten lässt, während er jedenfalls die Verbrechen der Tragödie vorbehalten will (I, 4). Im Gegensatz zur Tragödie behandelt das Lustspiel auch keine Staatsaktionen, Politik, u. dgl. ernstere Themata:

But acts of clowns and constables, to-day
Stuff out the scenes of our ridiculous play.
A cooper's wit, or some such busy spark,
Illumining the high constable, and his clerk
And all the neighbourhood, from old records,
Of antique proverbs, drawn from Whitson-lords etc.
(Prolog zu *A Tale of a Tub*; VI, 131).

Das weite der Komödie offenstehende Gebiet, die Fülle der menschlichen Leidenschaften und Schwächen erwähnt J. in dem Aufsatz *Virorum schola respublica* (*Disc.* IX, 241): "*There*

shall the spectator see some insulting with joy, others fretting with melancholy, raging with anger, mad with love, boiling with avarice, undone with riot, tortured with expectation, consumed with fear: no perturbation in common life but the orator finds an example of it in the scene". Die gewöhnlichen Lustspielfiguren und Stoffe nennt der *Boy* in der *Induction* von *The Magnetic Lady*. Er fragt: "*What is't you lack? any fine fancies, figures, humours, characters, ideas, definitions of lords and ladies? Waiting-women, parasites, knights, captains, courtiers, lawyers?*" (VI, 5).

Einem solchen Inhalt muss nun die Art der Darstellung und die Handlung entsprechen. Man kann Js. Standpunkt im Lustspiel als den eines gemässigten Realisten bezeichnen. Volkstümliche, oft derbe Komik, verschmäht er nicht. Er selbst verspricht in der *Induction* von *Bartholomew Fair* "*a new sufficient play, . . merry, and as full of noise as sport*" (IV, 367) und führt ebendas. weiter aus, "*the author hath observed a special decorum, the place being as dirty as Smithfield, and as stinking every whit*" (IV, 374).

Trotz der realistischen Darstellungsweise dürfen jedoch die vom guten Geschmacke gezogenen Grenzen nicht überschritten werden. Im letzten Akt von *The New Inn*, sagt J., hätte er die Betrunkenen und den Lärm des Wirtshauses auf die Bühne bringen können. Aber sein gutes Urteil habe ihn davon abgehalten (V, 439). Während Jonson hier die Grenzen ziemlich eng zieht, ist es auffallend, dass er es noch vom ästhetischen Standpunkt aus als darstellbar verteidigt, wenn sich eine Person auf der Bühne erhängen will. Mitis spricht über die betreffende Scene (*Every Man out of his Humour* III, 2) sein Bedenken aus: "*Though his* [*Sordido's*] *purposed violence lost the effect, and intended not to death, yet the intent and horror of the object was more than the nature of a comedy will in any sort admit*". Cordatus verteidigt den Dichter mit einem ähnlichen Beispiel aus der *Cistellaria* des Plautus, wo Alcesimarchus sich mit einem Schwerte töten will. Aber dieser Hinweis ist doch kaum treffend, da zwischen den beiden in Frage kommenden Todesarten vom ästhetischen Standpunkte aus ein grosser Unterschied ist (II, 120).

Naturwahrheit in der Schilderung kann der Dichter am

besten erreichen, wenn er die Handlung im eigenen Heimatland spielen lässt. Daher wählt er auch meist London als Schauplatz, obwohl ihm meines Erachtens auch bei der Wahl eines fremden Landes charakteristische Striche im Kolorit wohl gelungen sind, vor allem im *Volpone*. Im Prolog zu *The Alchemist* sagt er:

The scene is London, 'cause we would make known,
No country's mirth is better than our own etc. (IV, 10).

Diese Einsicht hatte ihn schon bei *Every Man in his Humour* bewogen, die ursprünglich in Italien spielende Scene nach England zu verlegen. Dass das Naheliegende dabei doch wertvoll sein kann, bemerkt der Dichter im Prolog zu *Epicoene*:

. . when his cates are all in brought,
Though there be none far-fet, there will dear-bought (III, 342).

Über den richtigen Schauplatz einer Komödie im allgemeinen erfahren wir Js. Ansicht auch durch einen seiner Vertreter, den *Boy* in der *Induction* von *The Magnetic Lady*: "*All our work is done without a portal, or Vitruvius. In foro, as a true comedy should be. And what is conceal'd within, is brought out, and made present by report*" (VI, 7).

Die Handlung soll in jeder Beziehung einfach und natürlich sein. Daher verschmäht J. auch die groben Mittel der älteren Dramatiker, um Effekt und Heiterkeit zu erzielen. Schon in *Every Man in his Humour* bringt er, wie der Prolog wirkungsvoll hervorhebt, ein Stück,

Where neither chorus wafts you o'er the seas,
Nor creaking throne comes down the boys to please . . .
But deeds, and language, such as men do use,
And persons, such as comedy would choose (I, 4).

Es ist bemerkenswert, mit welcher Bestimmtheit J. schon in seinem ersten Charakterlustspiel das Programm, demzufolge er stets aus dem gewöhnlichen Leben und aus der Wirklichkeit schöpft, aufstellt. Und er hat diesen Standpunkt unverändert bis zum Schlusse seiner dramatischen Laufbahn beibehalten, ohne sich durch Misserfolg oder Verkennung in seiner konsequenten Durchführung irre machen zu lassen. Niemals will sich J. zu einer Nachahmung jener Dramatiker

herbeilassen, welche sensationelle Tagesereignisse der Menge vorführen (Prolog zu *Volpone*; III, 168).

Gegenüber der einfachen und anspruchsloseren Handlung seiner Stücke erscheinen ihm die auf verwickelte und unwahrscheinliche Ereignisse basierten Lustspiele mancher Zeitgenossen, einige phantastische Lustspiele Shakespeares vielleicht mit eingeschlossen, als unnatürlich. Nach Akt III, Scene 1 von *Every Man out of his Humour* macht Mitis, ohne ersichtlichen Zusammenhang mit der vorausgehenden Scene die Bemerkung: "*The argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love with the duke's son, and the son to love the lady's waiting-maid: some such cross wooing, with a clown to their servingman, better than to be thus near, and familiarly allied to the time*" (II, 113).

Eine manchen Komödien Js. eigentümliche Einrichtung ist der Chor. Dieser hat in seinem Lustspiel eine ganz andere Aufgabe als ihm sonst zufällt. J. gebraucht die Bezeichnung für eine kleine Gruppe von Personen, welche während des ganzen Stückes auf der Bühne bleiben und während der Pausen ihr Urteil über einzelne Teile des Geschehenen austauschen, oder auf die Absichten des Dichters hinweisen. Diesem selbst gibt die Einrichtung Gelegenheit, seine mit solcher Vorliebe gepflegten Theorien der dramatischen Kunst einem grösseren Publikum in Dialogform vorzutragen.

Unter den *Dramatis Personae* von *Every Man out of his Humour* werden *Cordatus* und *Mitis* als *Grex* genannt. Ersterer ist des Dichters Verteidiger, letzterer macht gelegentlich Bedenken geltend, lässt sich aber stets gern überzeugen. *Asper, the Presenter* (der Dichter selbst) weist beiden ihre Aufgabe zu mit den Worten:

> *I leave you two, as censors, to sit here:*
> *Observe what I present, and liberally*
> *Speak your opinions upon every scene* (II, 18).

Demselben Zwecke dient der Chor in *The Staple of News*, welcher bezeichnet wird als *Intermean or Chorus: Gossips Mirth, Tattle, Expectation and Censure* (V, 170). Auch von dem Chor

in *The Magnetic Lady* wird, wie schon die Namen der Personen andeuten, das Stück nach Vorzügen und Schwächen beurteilt. Er wird unter dem Personenverzeichnis aufgeführt als *The Chorus (Probee, Damplay, and boy of the house) by way of Induction* (VI, 4).

γ) Das Pastoraldrama.

Ausser dem Fragment von *The Sad Shepherd* besitzen wir von J. kein Werk dieser Gattung. Aber Drummond erwähnt mehrere andere Versuche Js. auf dem Gebiete des Pastoraldramas: "*He hath intention to writt a fisher or pastorall play, and sett the stage of it in the Lowmond lake*" (*Convers.* XVI, 28). Ein anderes, wie es scheint, schon vollendetes Stück, in welchem er sich, sowie Freunde und Bekannte unter Pseudonymen auf die Bühne brachte, ist verloren gegangen. "*He hath a pastorall intitled The May Lord. His own name is Alkin, Ethra the Countesse of Bedford's*" etc. (*Convers.* XVI, 27). Auch auf diesem Gebiete rechnet sich J. zu den Meistern (Prolog zu *The Sad Shepherd;* VI, 251). Er hofft, mit seinen Stücken die klassischen Pastoralgedichte zu erreichen, wenn er auch echt englische Begebenheiten darstelle (VI, 249).

Die Wahl eines volkstümlichen Stoffes und der in seinem Stücke angeschlagene, teilweise heitere Ton haben übrigens nicht den allgemeinen Beifall gefunden. So bemerkt Drummond (*Convers.* XVI, 27): "*Contrary to all other pastoralls, he bringeth the clownes making mirth and foolish sports*". J. aber hält ernste und fröhliche Scenen für gleichermassen berechtigt im Pastoraldrama. Für ein solches bedient er sich einmal der Bezeichnung Tragikomödie: "*Flesher and Beaumont, ten yeers since, hath written the Faithfull Shipheardesse, a Tragicomedie, well done*" (*Convers.* XII, 17). Im Prolog zu *The Sad Shepherd* führt J. seine Ansichten über diese Frage weiter aus:

> *. . here's an heresy of late let fall,*
> *That mirth by no means fits a pastoral . .*
> *No scene more properly assumes*

The sock. For whence can sport in kind arise.
But from the rural routs and families? (VI, 250).

Die einzelnen Scenen müssen nur für sich vollkommen sein, und ihrer Stimmung nach gut für die jeweilige Stelle passen, an welcher sie stehen (VI, 251). Aus einem Wechsel von lustigen und ernsten Vorgängen ergibt sich für das Pastoraldrama eine grosse Mannigfaltigkeit des Inhalts:

You shall have love and hate, and jealousy,
As well as mirth, and rage, and melancholy . . .
As if all poesy had one character
In which what were not written, were not right etc. (251).

δ) Das Maskenspiel.

J. hat sich Jahre lang fast ausschliesslich mit dieser eigentümlichen Ausgeburt der Renaissancezeit befasst. Er hatte sich mit einem geistreichen und interessanten Lustspiel von der Bühne verabschiedet; als er zu ihr zurückkehrte, gelang ihm fast kein einziges wirksames Stück mehr. Er darf allerdings den Ruhm beanspruchen, der hervorragendste Vertreter des Maskenspieles zu sein; denn die ersten Versuche dieser Art in England können sich nicht mit seinen Schöpfungen messen; und auch nach ihm entstand nur selten ein bedeutenderes Werk dieser Gattung, bis sie überhaupt, nach verhältnismässig kurzer Dauer, wieder verschwand.

Aber man kann sich beinahe des Bedauerns nicht erwehren, dass J. soviel Kunst, Fleiss und Gelehrsamkeit an Spiele verschwendete, die, einmal in dem engen Kreis, für den sie bestimmt waren, aufgeführt, keinem weiteren Zweck mehr dienen konnten. Dem modernen Geschmack werden sie freilich noch besonders durch die fortwährenden Allegorien und das Schwelgen in antiker Mythologie entfremdet. Doch empfanden auch Js. Zeitgenossen zum grossen Teil schon ähnlich. Solche Kritiker, sagt er selbst, "*squeamishly cry out, that all endeavour of learning and sharpness in these transitory devices . . is superfluous*" (*Hymenaei* etc. VII, 49). Dieser Einsicht aber verschliesst sich J. und fordert seine Beurteiler

auf, seine vollen Tische zu verlassen. Er könne nur über ihre Unwissenheit lachen, "*in these things being an artificer*" (*The Hue and Cry after Cupid*; VII, 95). J. ist also auf seine Kunst auch in diesen Stücken nicht wenig stolz, und findet, dass sie nicht vielen eigen sei: "*That next himself, only Fletcher and Chapman could make a Mask.*" (*Convers.* III, 4).

Den Beweis dafür, dass die Maskenspiele nicht nur für den Augenblick berechnet seien, um dann in Vergessenheit zu geraten, sucht er folgendermassen zu erbringen: "*It is a noble and just advantage that the things subjected to understanding have of those which are objected to sense, that the one sort are but momentary, and merely taking: the other impressing, and lasting: else the glory of all these solemnies had perished like a blaze, and gone out in the beholders' eyes*" (*Hymenaei* etc. VII, 49). Dieser hohe und bleibende Wert, meint er, sei auch der Grund, warum der Hof nicht nur an der Ausstattung der *Masques* und Beteiligung an der Darstellung, sondern auch am inneren Gehalt so grosses Interesse finde. (Ebendas.)

Übrigens waren dergleichen Festspiele schon wegen der äusserst kostspieligen Ausstattung nur am Hofe möglich. J. rühmt auch dessen Bereitwilligkeit, solche Spiele, z. B. bei Hochzeitsfesten, zu veranstalten. (*The Hue and Cry after Cupid;* VII, 95.) Daraus leitet er die Pflicht für den Dichter ab, etwas Würdiges zu schaffen. (Ebendas.) Er schreibt überhaupt diesen Unterhaltungen eine besondere Würde zu. So spricht er von "*the dignity of these shews*" in *Part of the King's Entertainment* (VI, 437). Er verspricht "*that the nobility of the invention should be answerable to the dignity of their persons*" — nämlich der Königin und ihrer Hofdamen (*Masque of Queens*; VII, 117).

Auch sie, ja auffallenderweise sie ganz besonders, sollen neben dem Vergnügen auch der Belehrung dienen. (Vorrede *To make the Spectators Understanders* von *Love's Triumph through Callipolis;* VIII, 87.) So hat er denn auch in *The Masque of Queens* den Stoff gewählt ". . *observing the rule of the best artist* (*Hor. in Art. Poet* [233]) *to suffer no object of delight to pass without his mixture of profit and example.*"

Auch höhere künstlerische Anforderungen stellt J. an

das Maskenspiel, so die Verschmelzung der einzelnen Teile zu einem einheitlichen Ganzen (*Part of the King's Entertainment*; VI, 437). Bei einem solchen Standpunkt muss es ihn freilich geschmerzt haben, dass sein langjähriger Mitarbeiter, der Hofarchitekt Inigo Jones, immer mehr in das dem Dichter zugehörige Gebiet hinübergriff und aus den Maskenspielen ein leeres Schaugepränge ohne vernünftigen Sinn machen wollte.

Anfangs waren die beiden Männer innerhalb der Grenzen ihrer besonderen Thätigkeit geblieben. Über ihren Anteil an der Anordnung eines Maskenspieles spricht J. in *The Masque of Queens* bei der Beschreibung der Hexen: "*The device of their attire was master Jones's, with the invention and architecture of the whole scene, and machine. Only I prescribed them their properties of vipers, snakes . . out of the authority of ancient and late writers, wherein the faults are mine, if there be any found*" (VII, 118). Gelegentlich nennt sich auch J. zusammen mit Jones als Verfasser. So auf dem Titel von *Pan's Anniversary* (VIII, 41). Desgleichen in der Vorrede zu *Love's Triumph through Callipolis* (VIII, 89). Nach ihrem Zerwürfnis verspottet J. in mehreren Gedichten die Anmassung des Jones, seine, des Dichters, Leistungen korrigieren zu wollen, sowie die Ungeschicklichkeit des Architekten bei der ihm zukommenden Ausstattung trotz aller Wichtigthuerei. (*An Expostulation with Inigo Jones*: VIII, 116.) Mit Ironie ruft J. dann aus: "*O shows, shows, mighty shows! The eloquence of masques!*" (Ebendas. 117.) Jones wolle wohl schon in die Kostüme tiefen, geheimnisvollen Sinn legen, da kein Mensch verstehen könne, was sie bedeuten (ebendas. 118).

Von dem ins Lächerliche gekehrten Gegenstück des Maskenspiels, der Antimasque, oder, wie J. sie auch nennt, *foil, or false masque* (*Masque of Queens*; VII, 117), war er kein Freund. Wenn er sie auch in manchen seiner Maskenspiele einlegt, so scheint er dies doch nur dem Geschmacke seines Publikums zuliebe gethan zu haben. Wie er selbst darüber urteilt, sehen wir aus *Neptune's Triumph* etc. (VIII, 30), wo der Koch den Dichter fragt, wo denn die *Antimasque* bleibe, und dieser antwortet, er könne sie nicht betrachten als

A worthy part of presentation,
Being things so heterogene to all device,
Mere by-works, and at best outlandish nothings.

Es ist auch bei Js. ausgeprägtem Sinn für Harmonie der Form erklärlich, dass er von diesen possenhaften Zwischenspielen, welche den Gang der Handlung in plumper Weise unterbrachen, nichts wissen wollte. Er kommt nur noch einmal auf sie zu sprechen, und versucht hier, da die Königin ihn mit der Einlage einer *Antimasque* beauftragt hatte, die Berechtigung dieser Dichtungsgattung mit dem Bedürfnis nach Abwechslung zu begründen (*The Masque of Queens;* VII, 117). Er will nun darin ganz neue Wege einschlagen. "*I was careful to decline, not only from others, but mine own steps in that kind*" (ebendas.); und er macht darauf aufmerksam, dass er hier wenigstens auf Zusammenpassen mit der Anlage des Stückes Bedacht genommen habe.

C. Die Sprache.

Wenn der Inhalt die lebendige Seele der Sprache ist, so ist das Wort ihr Körper. Worte ohne Sinn sind daher tot. Der Sinn, sagt J., "*is wrought of experience, the knowledge of human life and actions, or of the liberal arts.*" (*De orationis dignitate*; *Disc.* IX, 218). Es spiegelt aber auch der Stil den Charakter eines Menschen wieder. *Oratio imago animi* (*Disc.* IX, 223): "*No glass renders a man's form, or likeness so true as his speech*". S. auch *De Corruptela Morum* (*Disc.* IX, 186): "*The excess of feasts and apparel are the notes of a sick state; and the wantonness of language, of a sick mind.*" Dass nachlässiger Stil das Zeichen eines ungesunden Gemütes ist, führt J. weiter aus in *Disc.* IX, 227, *De optimo scriptore* etc.

Für den normalen Menschen wären nun im Grunde Sprachregeln unnötig, da er sie schon von seiner Amme lernt. In *An Execration upon Vulcan* (*Und.* LXII; VIII, 418) bemerkt J., seine Grammatik sei bestimmt gewesen "*To teach some that their nurses could not do.*"

Über das blosse Wortstudium citiert er die Bemerkung

Bacons dass "*the study of words is the first distemper of learning*" (*Notae domini Sti. Albani* etc. *Disc.* IX, 225).

Für die Verbesserung des Stiles ist dem Anfänger dreierlei nützlich: "*to read the best authors, observe the best speakers, and much exercise of his own style*" (*De stylo, et optimo scribendi genere; Disc.* IX, 212). J. gibt sodann praktische Winke für eine sorgfältige Ausbildung des Stiles: "*He must first think and excogitate his matter, then choose his words, and examine the weight of either. Then take care in placing and ranking both matter and words, that the composition be comely, and to do this with diligence and often. No matter how slow the style be at first, so it be laboured and accurate.*" Man soll sich nicht mit den ersten besten Ausdrücken, die einem einfallen, zufrieden geben, sondern das Geschriebene immer wieder überdenken, bis man das geeignetste Wort gefunden hat; denn "*all that we invent doth please us in conception of birth, else we would never set it down*" (ebendas.).

Wie aber J. beim poetischen Schaffen überhaupt die Übung als hervorragend wichtig ansieht, so fordert er sie hier beim Stil im besonderen. Diese Sorgfalt wird sich dadurch belohnen, dass der Stil allmählich immer flüssiger wird: "*Ready writing makes not good writing, but good writing brings on ready writing*" (*De stylo* etc. IX, 213). Wenn man sich dann dadurch einige Fertigkeit angeeignet hat, darf aber doch die Selbst-Übung und Kritik nicht aufhören. Und gerade dann ist das Studium guter Schriftsteller sehr nützlich. Durch deren unbewusste Nachahmung wird man sich immer mehr vervollkommnen (ebendas.). Es würde aber nicht genügen, wenn man sich bei der Bildung des Stiles immer an einzelne, bestimmte Vorbilder halten wollte, die einem besonders zusagen. Die Stilübungen müssen sich vielmehr auch auf diejenigen Gebiete erstrecken, die einem weniger geläufig und sympathisch sind (ebendas.).

Von Nutzen ist auch eine historische Betrachtung der Blüte- und Verfall-Zeiten des Stiles. Wir sollen "*make exact animadversion where style hath degenerated, where flourished and thrived in choiceness of phrase, round and clean composition of sentence, sweet falling of the clause, varying an illustration by*

tropes and figures, weight of matter, worth of subject, soundness of argument, life of invention, and depth of judgment" (*Notae domini Sti. Albani* etc. *Disc.* IX, 226).

Massgebend für die Richtigkeit der Sprache ist ihm der Gebrauch, welcher jedoch durch den guten Geschmack geregelt werden muss. "*Custom is the most certain mistress of language . . . But we must not . . fetch words from the extreme and utmost ages*" (*Consuetudo* etc.; *Disc.* IX, 220). Unter Gebrauch versteht J. das übereinstimmende Urteil der Gelehrten: "*That were a precept no less dangerous to language than life, if we should speak or live after the manners of the vulgar. Custom of speech . . is the consent of the learned*" (*Consuetudo* etc. *Disc.* IX, 220). Wenn auch die Gestaltung des Wortschatzes beim Volke liegt, so hat doch der Dichter die richtige Auswahl aus den Worten zu treffen: "*Words are the people's, yet there is a choice of them to be made.*" (*De orationis dignitate. Disc.* IX, 218.)

Der Dichter muss die Worte ebenso wählen, wie der Maler Licht und Schatten verteilt (*De stylo* etc. *Disc.* IX, 206). Die Worte sollen dem Charakter der sprechenden Personen und dem behandelten Gegenstande angepasst werden (*De orationis dignitate. Disc.* IX, 218). So rühmt J. an Seldens Stil "*the excellent seasoning*". Bei ihm seien "*to the subject still the colours fit.*" (*An Epistle to Master John Selden*: *Und.* XXXI; VIII, 366).

An Sidney tadelt er, dass dieser alle Personen seine eigene Sprache reden lasse (*Convers.* III, 2). Den gleichen Fehler rügt er an Guarini, dessen Schäfer so sprächen, wie der Dichter selbst (*Convers.* IV, 4). J. seinerseits weist darauf hin, dass er bestrebt ist, die Personen seiner Dramen auch durch die Sprache zu charakterisieren. In *Cynthia's Revels*, II, 1, haben sich Cupid und Mercury als Pagen verkleidet. Nun mahnt der letztere: "*Since we are turn'd cracks, let's study to be like cracks; practise their language and behaviours*" etc. (II, 253).

Die Sprache muss daher auch, wo es die Verhältnisse verlangen, entsprechend realistisch gehalten sein, was freilich manche Zuschauer nicht begreifen. Solche, sagt er, "*challenge the author of scurrility, because the language somewhere savours*

of Smithfield, the booth, and the pigbroth, or of profaneness, because a madman cries, God quit you, or bless you!" (*Induction* zu *Bartholomew Fair:* IV, 374).

Bei der Auswahl der Worte ist ausserdem noch der Gesamteindruck, den das Werk machen soll, sowie das Verständnis des Publikums zu berücksichtigen (*Ingeniorum discrimina; Disc.* IX, 179).

Damit kommen wir zu den Eigenschaften, welche J. von einem guten Stile fordert. Der wahre Künstler hält die Mitte zwischen der Sprache des gemeinen Volkes und der unnatürlichen Ausdrucksweise des übertriebenen Pathos: "*though his language differ from the vulgar somewhat, it shall not fly from all humanity, with the Tamer-lanes, and Tamerchams of the late age, which had nothing in them but the scenical strutting, and furious vociferation, to warrant them to the ignorant gapers*" (ebendas.).

Der Dichter muss also bei aller Kunst, die er aufwendet, natürlich bleiben. Nur der Meister selbst darf die Spuren der angewandten Kunst erkennen (ebendas.). Gegen die Unnatur und den Schwulst, wie sie hauptsächlich durch Lyly Mode geworden waren, kämpft J. häufig an. Er findet seine ganze Zeit davon angesteckt: "*Now nothing is good that is natural: right and natural language seems to have least of the wit in it; that which is writhed and tortured, is counted the more exquisite. Nothing is fashionable till it be deformed; and this is to write like a gentleman. All must be affected, and preposterous, as our gallants' clothes*" (*De vere argutis; Disc.* IX, 172). J. nimmt in den Dramen öfters Anlass, dergleichen Geschmacklosigkeiten zu verspotten. In *Every Man out of his Humour*, V, 10, klagt Fallace ihrem Verehrer Fastidious Brisk: "*O, master Brisk, as 'tis in Euphues, Hard is the choice, when one is compelled either by silence to die with grief, or by speaking to live with shame*" (II, 205).

Auch die *Arcadia* muss häufig Js. Spott über sich ergehen lassen. In *Every Man out of his Humour* (II, 1) rühmt Fastidious Brisk an Saviolina: "*She does observe as pure a phrase, and use as choice figures in her ordinary conferences, as any be in the Arcadia*". Carlo Buffone fügt hinzu: "*Or rather*

in Green's works, whence she may steal with more security (nämlich weil sie weniger gelesen werden); II, 71. An die *Arcadia* wird man auch erinnert, wenn Macilente dem Sogliardo rät: "*Tell her* [*Saviolina*] *how more than most fair she is*" (*Every Man out of his Humour*, V, 1; II, 170). Dieselben Worte lehrt in *Cynthia's Revels*, III, 3 (II, 287) Amorphus den Asotus. Desgleichen wiederholt sich dieser Ausdruck Akt IV, 1, wo Amorphus dazu bemerkt: "*Do you not observe how excellently the ditty is affected*" (II, 312).

Die schwülstige Sprache des älteren englischen Dramas verspottet J. immer wieder in *Hieronimo*. So lässt er in *Every Man in his Humour* (I, 4) eine Reihe von Redewendungen aus diesem Stücke vortragen, wie "*O eyes, no eyes, but fountains fraught with tears! O life, no life, but lively form of death! O world, no world, but mass of public wrongs!*" etc. (I, 34).

Vor allem aber richtet J. seinen Spott gegen den Stil seiner Gegner Dekker und Marston, besonders des letzteren. Am meisten zieht er dessen Dramen und Satiren ins Lächerliche. Einen langen und hitzigen Kampf führt er im *Poetaster* (V, 1) durch ironische Anwendung ihrer Ausdrucksweise und Citieren ihrer Lieblingswendungen (II, 518 ff.). Zahlreiche Ausfälle gegen andere, ältere Dramatiker macht J. ebendaselbst (III, 2), wo sich Tucca von Schauspielern Stellen aus damals bekannten Stücken vortragen lässt (II, 455 ff.).

Daniels Antithesen werden verhöhnt in *Every Man out of his Humour* (III, 1), wo Brisk von einer Hofdame erzählt, man könne sehen "*sweet silent rhetorick, and dumb eloquence speaking in her eye*" (II, 95. Vgl. auch *The Staple of News*, III, 1; V, 250).

J. selbst drückt seine Gedanken in einfacher, klarer und natürlicher, man könnte sogar sagen schmuckloser Sprache aus. Bilder und Vergleiche finden sich nur selten bei ihm. Er empfiehlt auch, nicht ohne Grund zur Verwendung von Metaphern zu schreiten. Die Vorzüge und Mängel ihres Gebrauches schildert er in *De orationis dignitate* etc. (*Disc.* IX, 218) und führt zugleich aus, was den Dichter bei der Wahl von Figuren bestimmen könne: "*We must only serve necessity,*

or commodity . . when we either absolutely want a word to express by, and that is necessity; or when we have not so fit a word, and that is commodity . . . Metaphors far-fet, hinder to be understood; and affected, lose their grace . . All attempts that are new in this kind, are dangerous, and somewhat hard, before they be softened with use".

Auf die Frage, warum man überhaupt vom natürlichen und einfachen Ausdrucke abweicht, findet J. ähnliche Gründe: "*Sometimes for necessity, when we are driven, or think it fitter to speak that in obscure words, or by circumstance, which uttered plainly would offend the hearers. Or to avoid obsceneness, or sometimes for pleasure, and variety . .*" (*Periodi. Disc.* IX, 223).

Durch bildliche Ausdrucksweise kann man dem Stil sein Gepräge geben: "*There are words that do as much raise a style, as others can depress it. Superlation and over-muchness amplifies*" (ebendas.). Doch passen z. B. Hyperbeln oft gut für eine Sprache, während sie für eine andere nicht verwendet werden können. Hierfür wählt J. aus der römischen Litteratur einige Beispiele, welche, wörtlich übersetzt, im Englischen unmöglich seien (ebendas. 223). Wenn man sich aber einmal einer figürlichen Darstellungsweise bediene, dann sei es unbedingt notwendig, dass man bei dem einmal gewählten Bilde bleibe und es konsequent durchführe; "*As if we fetch the original of our metaphor from sea, and billows, we end not in flames and ashes; it is a most foul inconsequence*" (ebendas. — Vgl. die Anfangsverse der *Ars poetica* des Horaz).

Bilder sollen ferner auch nicht allzu breit ausgeführt werden, da sie sonst entweder dunkel oder gesucht erscheinen können. Wie J. in dieser Beziehung rät, bei der einfachsten und ungesuchtesten Ausdrucksweise zu bleiben, so verurteilt er auch die Manier einiger Zeitgenossen, dem Stile eine altertümliche Färbung zu geben. Aus diesem Grunde warnt er sogar davor, der Jugend etwa Gower oder Chaucer zu früh in die Hand zu geben, "*lest falling too much in love with antiquity, and not apprehending the weight, they grow rough and barren in language only*" (*Praecipiendi modi*; *Disc.* IX, 215). Als Beispiel eines solchen Nachahmers citiert er Spenser, welcher "*affecting the ancients, writ no language*" (ebendas.). Er kann

es nicht billigen, dass "*some do* [*seek*] *Chaucerisms with us, which were better expunged and banished*" (*Consuetudo*; *Disc.* IX, 220). Man soll nicht "*fetch words from the extreme and utmost ages*". Wenn auch J. zugibt, dass Worte aus vergangenen Zeiten infolge ihres Alters etwas Ehrwürdiges und Majestätisches haben können, so rät er doch, dabei nicht zu weit zurückzugreifen. Am besten seien "*the eldest of the present, and newest of the past language*" (ebendas.).

So sehr sich J. in der Theorie gegen Nachahmung des Stiles älterer Schriftsteller ausspricht, so hat er doch in der Praxis sich selbst hin und wieder eines altertümlichen Ausdruckes bedient. Schelling (*Discoveries, Einleitung* S. XXI) findet sogar, dass Js. Stil altertümlicher sei als der seiner meisten Zeitgenossen. Doch urteilt dieser Kritiker, welcher übrigens die *Discoveries* als eines der besten Muster spätelisabethanischer Prosa anerkennt, hier wohl etwas zu streng.

Von einer Neigung zu Latinismen lässt sich Js. Sprache nicht freisprechen. Wovon sie jedoch gänzlich unberührt geblieben ist, das ist die Bildung langer, oft seltsamer Wörter, wie sie zu seiner Zeit vielfach beliebt war. J. wirft besonders den Dichtern der alten Historien ihre "*foot and half foot words*" vor (Prolog zu *Every Man in his Humour;* I, 4). Vgl. die *sesquipedalia verba* des Horaz (*Ars poet.* 97), an welche J. bei diesem Ausdruck gedacht haben mag.

Neben Natürlichkeit und Einfachheit verlangt J. weiterhin Reinheit der Sprache von unkorrekten Ausdrücken: "*Pure and neat language I love, yet plain and customary. A barbarous phrase has often made me out of love with a good sense, and doubtful writing hath wracked me beyond my patience*" (*Praecept*[*a*] *element*[*aria*]; *Disc.* IX, 217).

Sodann fordert er Klarheit und Durchsichtigkeit. Diese Eigenschaften werden vor allem erreicht durch schönen, kurzen Periodenbau und durch Ordnung: "*Periods are beautiful, when they are not too long . . order helps much to perspicuity, as confusion hurts*" (*Periodi; Disc.* IX, 221). Daher darf im Bau der Perioden die richtige Mitte nicht überschritten werden, "*for too short may as well be not let into the memory, as too long not kept in. Whatsoever*

loseth the grace and clearness, converts into a riddle: the obscurity is marked, but not the value" (ebendas.). Die Klarheit bezeichnet J. als beste Eigenschaft des Stiles: "*The chief virtue of style is perspicuity, and nothing so vicious in it as to need an interpreter*" (*Consuetudo* etc. *Disc.* IX, 220). Sie wird erreicht durch richtige Beschränkung des Stoffes, Weglassen des Überflüssigen, mit einem Wort, durch Kürze. "*If a man should prosecute as much as could be said of every thing, his work would find no end*" (*Praecept*[*a*] *element*[*aria*]; *Disc.* IX. 217).

Damit soll jedoch eine gewisse Fülle verbunden sein, die freilich nicht in Überschwall ausarten darf. Das richtige Mass thut die beste Wirkung. Der Dichter muss die Sprache so in der Gewalt haben, wie man ein Segel nach Belieben auf- und einziehen kann. Auch hier ist gründliche Sichtung des zu Gebote stehenden Materials und entsprechende Auswahl nötig und führt zu einem guten Stil, bei welchem zwar alles Notwendige, aber nichts Unnötiges gesagt sein muss (*Consuetudo* etc. *Disc.* IX, 221).

Die Gefahr, trocken oder ärmlich im Ausdruck zu werden, muss der Schriftsteller vermeiden. Auf der andern Seite darf der Stil auch nicht langatmig oder mit Schilderungen, die nicht zur Sache gehören, beschwert sein (*Praecipiendi modi. Disc.* IX, 214).

Die Genauigkeit muss am sorgfältigsten am Anfang und am Schlusse eines Werkes beobachtet sein, besonders aber am Schlusse, denn "*through the midst the stream bears us. And this is attained by custom more than care or diligence*" (*Consuetudo* etc. *Disc.* IX, 221).

Der beste Schriftsteller ist nach Js. Ansicht derjenige, welcher "*could apprehend the consequence of things in their truth, and utter his apprehensions as truly*" (*De optimo scriptore* etc. *Disc.* IX, 227).

Durch welche Eigenschaften Js. Stil sich nach des Dichters eigner Ansicht auszeichnet, ist am Schlusse von *Ingeniorum discrimina* (*Disc.* IX, 180) angedeutet: "*In his elocution to behold what word is proper, which hath ornaments, which height, what is beautifully translated, where figures are fit, which gentle, which strong, to shew the composition manly: and how he hath*

avoided faint, obscure, obscene, sordid, humble, improper, or effeminate phrase: which is not only praised of the most, but commended (which is worse) especially for that it is naught".

Ausser den bisher besprochenen Bemerkungen enthalten die *Discoveries* einen Aufsatz über die Arten des Stiles nach verschiedenen Gesichtspunkten. Dieser enthält nichts wesentlich Neues mehr und verdankt seine Entstehung wohl nur Js. Freude am Systematisieren. Er geht davon aus, dass die Sprache ein Bild von dem Menschen gibt und führt nun den Vergleich zwischen einzelnen Attributen des Menschen und den Eigenschaften der Stilarten in manchmal ziemlich gesuchter Weise durch. Er zieht dabei folgende Punkte in Betracht:

1. Die Grösse. *Structura et statura, sublimis, humilis, pumila.*

a. Hohe und kräftige Gestalt. "*Some language is high and great. Then the words are chosen, their sound ample, the composition full, the absolution plenteous, and poured out, all grave, sinewy, and strong*" (IX, 223).

b. Zwerggestalt. "*It is humble and low, the words poor and flat, the members and periods thin and weak, without knitting or number*".

c. Mittelgrösse. *Mediocris plana et placida* (224). "*The language is plain and pleasing, even without stopping, round without swelling: all well-turned, composed, elegant, and accurate*".

d. Eine vierte Stilart nennt J., ohne den entsprechenden Vergleich mit der menschlichen Gestalt, "*vitiosa oratio, vasta — tumens — enormis — affectata — abjecta. — The vicious language is vast, and gaping, swelling, and irregular: when it contends to be high, full of rock, mountain, and pointedness: as it affects to be low, it is abject, and creeps, full of bogs and holes. And according to their subject these styles vary, and lose their names: for that which is high and lofty, declaring excellent matter, becomes vast and tumorous, speaking of petty and inferior things: so that which was even and apt in a mean and plain subject, will appear most poor and humble in a high argument*".

2. Die Figur. "*The figure and feature in language; that is, whether it be round and straight, which consists of short*

and succinct periods, numerous and polished, or square and firm, which is to have equal and strong parts every where answerable, and weighed" (*Figura*, S. 224).

3. Die Haut. "*Cutis sive cortex. Compositio . . rests in the well-joining, cementing, and coagmentation of words: when as it is smooth, gentle, and sweet, like a table upon which you may run your finger without rubs, and your nail cannot find a joint; not horrid, rough, wrinkled, gaping, or chapt*".

4. Das Fleisch. "*Carnosa — adipata — redundans. We say it is a fleshly style, when there is much periphrasis, and circuit of words: and when with more than enough, it grows fat and corpulent . . full of suet and tallow*" (225).

5. Das Blut. "*It hath blood and juice when the words are proper and apt, their sound sweet, and the phrase neat and picked . . where there is redundancy, both the blood and juice are faulty and vicious . . Juice in language is somewhat less than blood; for if the words be but becoming and signifying, and the sense gentle, there is juice: but where that wanteth, the language is thin, flagging, poor, starved, scarce covering the bone . . Some men, to avoid redundancy, run into that; and while they strive to have no ill blood or juice, they lose their good*" (*Jejuna, macilenta, strigosa. — Ossea, et nervosa*).

6. Der Knochenbau. "*There be some styles again, that have not less blood, but less flesh and corpulence. These are long and sinewy: ossa habent, et nervos*" (ebendas.).

Ein anderer, wohl nicht ganz ausgeführter Artikel der *Discoveries, De Stilo,* definiert mehrere Stilarten. Besprochen sind (IX, 221):

1. Die kurze Ausdrucksweise. "*The brief style is that which expresseth much in little*".

2. Die gedrängte Ausdrucksweise. "*The concise style, which expresseth not enough, but leaves somewhat to be understood*".

3. Die abgerissene Ausdrucksweise. "*The abrupt style, which hath many breaches, and doth not seem to end, but fall*".

Letzterem Stil stellt er dann eine wohlgefügte Sprache gegenüber. "*The congruent and harmonious fitting of parts in a sentence hath almost the fastening and force of knitting and connection*" (ebendas.).

D. Der Vers.

Über den Vers finden sich in den auf uns gekommenen Werken Js. nur wenige Bemerkungen. Dass er sich auch in der Poetik darüber kurz gefasst haben wird, können wir aus der Art der erhaltenen Urteile schliessen. Er hat sich auf diesem Gebiete an die bei den geschmackvolleren Schriftstellern seiner Zeit gebräuchlichen Formen gehalten. Er, dem seine Reform des Dramas und die Theorien über das Wesen und Schaffen der Kunst so wichtig waren, hat offenbar bezüglich des Versbaues ein Bedürfnis nach Änderung nicht empfunden. Auch stand ihm ja der innere Gehalt so hoch über der äusseren Form, dass diese ihm im Vergleich zu jenem Nebensache war.

Kurz und bündig verurteilt J. die Versuche, den Hexameter in der englischen Poesie einzuführen. Drummond berichtet von ihm die Äusserung, "*That Abram Francis, in his English Hexameters, was a foole*" (*Convers.* III, 4). Lange Verse waren überhaupt nicht nach seinem Geschmack: "[*Michael Drayton's*] *long verses pleased him not*" (*Convers.* III, 2). Solche Verse, z. B. Alexandriner, klingen leicht wie Prosa: "*That the translations of Homer and Virgil in long Alexandrines were but prose*" (*Convers.* III, 3). Gemeint sind Chapmans Übersetzung der Ilias in *heroic couplets*, später in Vierzehnsilber umgegossen, und Phaer und Twynes Virgil.

Bezüglich des Dichtens in Versen scheint er zwar einmal die Ansicht zu vertreten, dass sich dem echten Dichter die Gedanken unwillkürlich zum Vers gestalten. Dem jungen Ovid nehmen die Rechtsparagraphen, die er auf Befehl seines Vaters studieren muss, Versform an "*They run from my pen unwittingly, if they be verse*" (*Poetaster*, I, 1; II, 410). Bei seiner eigenen Thätigkeit aber hat J., jedenfalls um Unabhängigkeit des Sinnes vom Vers zu erreichen, seine Gedanken zuerst in Prosa niedergeschrieben (*Convers.* XV, 26).

Im Interesse des Sinnes verurteilte er auch Gedichtformen, welche den Gedanken, wie ein Prokrustesbett, Gewalt anthun; er ging darin soweit, dass er "*cursed Petrarch*

for his redacting verses to Sonnets: which he said were like that Tirrant's bed, wher some, who where too short were racked, others too long cut short" (*Convers.* IV, 4).

Hat der Dichter aber einmal einen Vers gewählt, so soll er wenigstens den richtigen Accent halten: "*Done, for not keeping of accent, deserved hanging*" (*Convers.* III, 3).

Vom Reim spricht J. fast niemals, ohne seine Abneigung gegen ihn auszudrücken. In "*A Fit of Rhyme against Rhyme*" (*Und.* XLVIII; VIII, 393) bespricht er die Gefahren, welche in der Anwendung des Reimes für den Sinn liegen, und den Zwang, welchen er der Sprache auferlegt. Den Niedergang der Poesie im Mittelalter setzt er auf Rechnung des Reimes. Das alte Griechenland preist er glücklich, dass es von dieser Seuche verschont blieb (394). Bei den Vulgärsprachen dagegen habe der Reim lange Zeit auch den richtigen Rhythmus ganz in den Hintergrund gedrängt. J. schliesst das Gedicht mit einem Fluch auf den Reim und seinen Erfinder (ebendas.).

Mit beissendem Spott verfolgt er das inhaltslose Reimgeklingel der Dichterlinge. So sagt Johphiel (*The Fortunate Isles;* VIII, 76) von dem Dichter Skogan, er habe geschrieben

In rhyme, fine tinkling rhyme, and flowing verse,
With now and then some sense.

In dem Aufsatz *Jam literae sordent* etc. (*Disc.* IX, 161) gibt er solchen *railing and tinkling rhymers* Schuld an der Verachtung der Dichter durch die grosse Menge.

Die Versschmiede, denen der Sinn vollkommen gleichgültig ist, wenn sich nur die Worte reimen, verspottet er z. B. in der Gestalt des Landjunkers Stephen (*Every Man in his Humour*, II, 2; I, 53) in sehr ergötzlicher Weise.

Bezüglich der Reimordnung spricht J. mehrfach seine Vorliebe für das Reimpaar aus. "*The Epic Poem Heroologia*" (s. S. 38), erzählt Drummond, "*is all in couplets, for he detesteth all other rimes*" (*Convers.* I, 1). Ebendaselbst wird berichtet: "*Said he had written a Discourse of Poesie both against Campion and Daniel,*[1]) *especially this last, wher he proves couplets*

[1]) Thomas Campion. *Observations in the Art of English Poesie.*

to be the bravest sort of verses, especially when they are broken, like Hexameters; and that crosse rimes and stanzaes (vgl. S. 40). *becaus the purpose would lead him beyond 8 lines to conclude, were all forced*". Es ist beachtenswert, dass er sich gegen Daniel, den Verteidiger des Reimes, besonders wendet.

In seiner eigenen Lyrik, in den Übersetzungen, und den Maskenspielen hat J. zwar meist den Reim angewandt. In seinen Dramen jedoch finden sich noch weniger gereimte Verse als z. B. bei Shakespeare. Und während letzterer erst mit zunehmender Entwicklung den Reim immer mehr aus seinen Stücken verbannt zu haben scheint, hat sich J. bereits in seinen ersten Dramen grösseren Stiles von ihm frei gemacht. Er ist auch in dieser Beziehung als Lustspieldichter ein Vertreter der gesunden Entwicklung der englischen Renaissancepoesie, welche ja gerade in diesem Punkte nicht zum wenigsten auf die deutsche Litteratur so befreiend gewirkt hat.

II. Teil.

Ben Jonsons Beziehungen zu Horaz.

Bei der Beurteilung von Js. Verhältnis zum klassischen Altertum wird, besonders von seinen Gegnern, meist alles, was er in den verschiedenen Dichtungsarten geleistet hat, trotz des ganz verschiedenen Grades der Beeinflussung durch die antike Litteratur, unterschiedslos zusammengeworfen. So entstehen Urteile, die bei einer entsprechenden Beschränkung wenigstens einen Schein von Berechtigung hätten, in ihrer Allgemeinheit aber vollständig ungerecht sind. Das Extrem einer abfälligen Kritik kennzeichnen z. B. die Worte Headleys: "*Were the ancients to reclaim their property, Jonson would not have a rag to cover his nakedness*" (Giffords Einleitung I, XCVII).

1602. — Daniel, *A Defence of Ryme against a pamphlet, entitled Observations in the Art of English Poesie; wherein is demonstratively proved that Ryme is the fittest harmonie of wordes that comportes with our language. By Sa: D. London.* 1603.

Man muss jedoch, besonders innerhalb der Dramen Js., vom Standpunkte des antiken Einflusses aus, m. E. zwei Klassen unterscheiden. In den Werken der einen Klasse, besonders in den beiden Römerdramen, dem *Poetaster* und vielen Maskenspielen ist die Abhängigkeit Js. von den Alten bedeutend und trägt zum Gesamteindruck wesentlich bei. Im *Sejanus* und im *Catiline* sucht der Dichter die historische Wahrheit und das antike Colorit durch peinlichste Genauigkeit bezüglich der Einzelheiten zu treffen. Die Unmenge von Citaten, Übersetzungen und Nachahmungen aus römischen Schriftstellern, ist geradezu charakteristisch für Js. Römerdramen. Selbst die in Rom bei öffentlichen Gelegenheiten gebräuchlichen Formeln finden in wörtlicher Übersetzung ihren Platz in diesen Werken. Für all dies gibt J. in zahlreichen Anmerkungen seine Quellen an. Dabei aber ist er sich bewusst, dass ein solches Verfahren pedantisch erscheinen könnte und erklärt, trotz seines Widerwillens gezwungen zu sein, die Vorwürfe der Kritiker, die überall nach Plagiaten suchen, zu entkräften (Vorrede zu *Sejanus:* III, 6). Nicht minder fühlte J. das Auffallende der allzu ausgiebigen Verwendung von klassischer Mythologie, die auch in zahlreichen seiner eigenen Werke, besonders den Maskenspielen, zu bemerken ist: "*Take any of our play-books without a Cupid or a Mercury in it, and burn it for an heretic in poetry*" (*Induction* von *Cynthia's Revels;* II, 220).

Neben solchen Werken, welche ohne die Alten nicht hätten entstehen können, gibt es aber auch andere, in welchen häufig klassische Reminiscenzen nur unwesentliche, manchmal geradezu störende Zuthaten sind. In seinen besten Werken, z. B. den Lustspielen, in welchen er am selbständigsten ist, hat er seine Schöpfungen mit diesem fremden Schmucke nur verunziert. Zudem thut er an solchen Stellen auch den Klassikern Unrecht, indem er sie unpassend verwendet. In den Lustspielen hat ihn oft nicht der Mangel an poetischer Schöpferkraft, sondern die Sucht, mit klassischer Gelehrsamkeit zu prunken, von welcher man ihn überhaupt nicht vollständig freisprechen kann, bewogen, mit fremden Worten zu reden, statt mit den eigenen.

Theoretisch hat J., wie aus seinen Äusserungen hervor-

geht, sich bei aller Verehrung des klassischen Altertums, bestrebt, seine Freiheit und Unabhängigkeit von demselben zu wahren. Er kann es nicht glauben, dass die Natur etwas des Altertums Würdiges nicht mehr sollte hervorbringen können: "*She is always the same, like herself: and when she collects her strength, is abler still. Men are decayed, and studies: she is not*" (*Natura non effoeta:* IX. 156). Wir brauchem dem Altertum nicht blindlings zu folgen, sondern müssen neben ihm auch unsere eigene Erfahrung zu Rate ziehen. So wird es unser Führer, aber nicht unser Herr sein (*Non nimium credendum antiquitati: Disc.* IX, 156).

Die Wahrheit, sagt er ebendaselbst, ist nicht dem Altertum allein vorbehalten gewesen: die Zukunft wird weitere Erkenntnisse bringen: "*Patet omnibus veritas: nondum est occupata. Multum ex illa, etiam futuris relicta est*". Da also weitere Fortschritte keineswegs ausgeschlossen sind, so darf die Freiheit des Dichters nicht durch Gesetze eingeschränkt werden. Haben doch vor Aufstellung der Regeln schon viele ausgezeichnete Dichter gelebt (*Sophocles: Disc.* IX, 242).

Nun hat aber Aristoteles das, was die grössten Dichter als das Richtige erkannt haben, zusammengefasst, und damit den Weg gezeigt, sowie auch auf Abwege hingewiesen (*Aristotle: Disc.* IX, 242).

J. hält also mit seinen Ansichten die richtige Mitte. Er erkennt die Verdienste des Aristoteles vollständig an,[1]) fordert aber freie Kritik der von ihm formulierten Gesetze. Sein eklektischer Standpunkt geht deutlich aus seinem Urteil über die Vergötterung des Arist. durch die Scholastik hervor. Er erblickt darin, dass diese ihm blindlings folgt und ihr eigenes Denken und Urteil ganz einstellt, eine grosse Gefahr für das Wissen (*Notae domini Sti. Albani* etc. *Disc.* IX, 225). Richtige Kritik des Altertums und Selbständigkeit diesem gegenüber rühmt er dagegen an Selden (*An Epistle to Master John Selden; Ind.* XXXI; VIII. 366).

Wenn wir nun auch über die Alten hinaus Fortschritte

[1]) Er nennt ihn "*the first accurate critic, and truest judge; nay, the greatest philosopher the world ever had*" (*Lectio; Disc.* IX, 240).

in der Erkenntnis machen können, so ist dabei doch grosse Vorsicht geboten. Sonst könnten wir leicht statt einer Verbesserung eine Verschlechterung erreichen. Ein objektives, ruhiges Studium der verschiedenen Meinungen ist daher erforderlich (*Notae domini Sti. Albani* etc. *Disc.* IX. 225).

Während die erwähnten Bemerkungen Js. über das Altertum seine Selbständigkeit diesem gegenüber beweisen, möchten einige Aussprüche von ihm sogar auf eine zeitweilige Abneigung gegen die alte Welt schliessen lassen. Jedoch scheint mir bei der Beurteilung dieser Stellen wesentlich, dass sie jedesmal im Zusammenhange mit der Erwähnung eines von Js. grossen Landsleuten stehen, so dass wohl sein Patriotismus ihn zu den betreffenden Urteilen hingerissen hat: ["*Bacon*] *is he who hath filled up all numbers, and performed that in our tongue, which may be compared or preferred either to insolent Greece, or haughty Rome*" (*Scriptorum Catalogus; Disc.* IX. 184). Derselben Prädikate bedient er sich in seinem Hymnus auf Shakespeare (*To the Memory* etc. *Und.* XII; VIII. 331) am Schlusse eines Vergleiches zwischen seinem Freunde und den Grössen der alten Welt:

And though thou hadst small Latin and less Greek,
From thence to honour thee, I will not seek
For names: but call forth thund'ring Eschylus,
Euripides, and Sophocles to us,
Pacuvius, Accius, him of Cordova dead,
To live again, to hear thy buskin tread,
And shake a stage: or when thy socks were on,
Leave thee alone for the comparison
Of all, that insolent Greece, or haughty Rome
Sent forth, or since did from their ashes come.

Wie sehr speziell die antiken Lustspieldichter von Sh. in den Schatten gestellt worden seien, führt J. ebendaselbst (S. 332) aus.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen Js. über das klassische Altertum soll nun im folgenden seine Stellung zu einem antiken Dichter in allen Einzelheiten seiner dichterischen Praxis besprochen werden.

I. Bemerkungen Jonsons über Horaz.

1. Allgemeine Bemerkungen.

Das Äussere des Horaz erwähnt J. an mehreren Stellen. So sagt Tucca in *The Poetaster*, IV, 5 (II, 491): "*Jupiter save thee, my good poet, my noble prophet, my little fat Horace*". Doch sind aus diesem Stück Schlüsse auf die Ansichten Js. über Horaz mit Vorsicht zu ziehen, da der Held desselben, Horace, nicht nur den römischen Dichter, sondern gleichzeitig auch J. selbst vorstellen soll. Übrigens spricht obige Bemerkung die, auch der Überlieferung entsprechende, Ansicht Js. über die Gestalt des Horaz aus. Denn er sagt an einer anderen Stelle:

Let me be what I am, as Virgil cold,
As Horace fat, or as Anacreon old.
(*Und.* LXI. *An Elegy:* VIII, 411.)

Von der kleinen Gestalt des Horaz spricht J. noch in den *Disc.* (IX, 244; *Horace his judgment* etc.): "*A man so gracious, and in high favour with the emperor, as Augustus called him his witty manling: for the littleness of his stature*".

Man darf jedenfalls nur an J. selbst denken bei den Worten:

Pyr. *Horace is a man of the sword.*
Crisp. *Tis true, in troth, they say he's valiant.*
(*Poetaster* IV, 5; II, 490.)

Auf Js. eigene Verhältnisse bezieht sich wohl auch folgende Stelle im *Poetaster*: Augustus lässt sich Urteile über Virgil ausstellen und fragt Horaz

". . *what says't thou, that art the poorest,*
And likeliest to envy or to detract" (V, 1; II, 500).

Ebendaselbst (S. 501) rühmt Augustus des Horaz "*free and wholesome sharpness*". Als Lupus den Dichter verhaften will, ruft Tucca aus: "*He will squeeze you, poet puck-fist*" (nach Whalley = *insipid, insignificant fellow*) — ebendas. II, 507. Derselbe Tucca versichert aber dann Maecenas: "*I love bully Horace as well as thou dost, I: 'tis an honest hieroglyphic*" (II, 513).

2. Bemerkungen über Horaz als Dichter.

Überaus hoch in Js. Achtung steht Horaz als Schriftsteller. Nur einmal versäumt er, ihn unter den besten Autoren zu nennen. In den *Disc.* gibt er unter dem Titel *Praecipiendi modi* eine Liste von hervorragenden Schriftstellern, welche die Jugend lesen müsse; des Horaz gedenkt er hier nicht. Er sagt, dass Schriftsteller für die Jugend *the openest and clearest* sein müssen. Vielleicht ist also der Schluss berechtigt, dass er diese Eigenschaften bei Horaz vermisst (IX, 215). Ausserdem aber hat er nur Lob für Horaz Er preist ihn in *The Masque of Queens* als *the best artist* (VII, 117), in *The Masque of Augurs* als *doctissimus poeta* (VII, 439, *Anm. e*) und in *The Masque of Oberon* als *the wise Horace* (VII, 183, *Anm. g*). Das Beiwort in den beiden letzten, und das Hauptwort im ersten der genannten Ausdrücke sind gleichermassen bezeichnend. Horaz war dem engl. Dichter in erster Linie ein verständiger und gelehrter Verskünstler, der auch gelegentlich die Regeln über diese Kunst gut zusammenzufassen wusste. Es mag erwähnt werden, dass allerdings an einer anderen Stelle (*Masque of Oberon:* VII, 183, *Anm. h*) J. dem Vergil das Prädikat *the most learned of poets* gibt. Spezieller wird Horaz charakterisiert durch eine Bemerkung *Caesars* im *Poetaster* V, 1 (II, 502. Vgl. jedoch S. 94):

What thinks material Horace of his learning?

Die sonstigen Äusserungen dieser Art rühmen meist nur in allgemeiner Weise die Bedeutung des Horaz. Im Epilog vom *Poetaster* (II, 543) nennt J.

Virgil, Horace and the rest
Of those great master-spirits . .

An Horaz findet selbst der arrogante Sir John Daw in *Epicoene* II, 2 (III, 375) nichts zu tadeln, wo er über die Klassiker der Reihe nach mit albernen Urteilen den Stab bricht: "*Homer, an old tedious prolix ass, talks of carriers, and chines of beef: Virgil of dunging of land, and bees; Horace of I know not what*".

Wenn sich J. in der *Ode to himself* über den Misserfolg

des *New Inn* trösten will, sagt er sich: Verlasse die dramatische Laufbahn

And take the Alcaic lute;
Or thine own Horace, or Anacreon's lyre . . (V, 442).

In dem Epigramm XCI *To Horace Vere* gibt ihm der Name des Gefeierten Anlass zu folgendem Wortspiel:

Which of thy names I take, not only bears
A Roman sound, but Roman virtue wears (VIII, 201).

Ebendaselbst nennt er ihn:

fit to be
Sung by a Horace, or a Muse as free (VIII, 202).

Dass der Gesang des Horaz die Unsterblichkeit verleiht, spricht er aus in *An Ode* (VIII, 389): "*Is Horace his each love so high Rapt from the earth as not to die . .*" In dem Aufsatze *Imitatio, Horatius* etc. beruft er sich bei der Warnung vor allzu sklavischer Nachahmung auf Horaz und empfiehlt dann diesen selbst als Vorbild in dieser Beziehung: "*Observe, how the best writers have imitated, and follow them: how Virgil and Statius have imitated Homer: how Horace Archilochus . .*" (*Disc.* IX, 239. S. Hor. Ep. I, 19. 24 ff., *Ars poet.* 133). In *Lectio* etc. fordert er vom jungen Dichter: "*He must read many, but ever the best and choicest . . among whom Horace, and (he that taught him) Aristotle, deserved to be the first in estimation*" (*Disc.* IX, 240). Interessant ist folgendes Urteil, aus welchem zugleich Js. hohe Meinung von Horaz als Kritiker ersichtlich ist: "*Judge sincerely of the author, and his matter, which is the sign of solid and perfect learning in a man. Such was Horace, an author of much civility, and (if any among the heathen can be) the best master both of virtue and wisdom: an excellent and true judge upon cause and reason: not because he thought so, but because he knew so out of use and experience* (*Disc. Horace his judgment* etc. IX, 243).

Wie hoch J. seinen Lieblingsdichter über alle zeitgenössischen Kritiker stellt, sehen wir aus seinem Versuche, das Urteil des Horaz über Plautus [1]) zu verteidigen gegen "*many that . . say, it is a hard censure . . And they wish it had not fallen from so great a master and censor in the art: whose bond-*

[1]) S. Hor. *Ep.* II, 1, 170 ff.; 3, 53 f., und besonders 270 ff.

men knew better how to judge of Plautus, than any that dare patronize the family of learning in this age, who could not be ignorant of the judgment of the times in which he lived, when poetry and the Latin language were at the height; especially being a man so conversant and inwardly familiar with the censures of great men, that did discourse of these things daily amongst themselves" (ebendas.). Wenn J. einen Vertreter der Dichtkunst überhaupt nennen will, so kommt ihm Horaz in den Sinn. In *The Staple of News*, IV, 1 (V, 283) will Pennyboy jun. mit seiner lustigen Gesellschaft ein *Canters College* gründen und teilt den einzelnen Teilnehmern ihre Rollen zu. Auf den Dichter Madrigal deutend, sagt er:

And Horace here [*shall read*] *the art of poetry.*

Einige Urteile Js. über Horaz hat auch Drummond überliefert. Jener habe gesagt, "*that Juvenal, Perse, Horace, Martiall* [*were read*] *for delight: and so was Pindar*" (*Conv.* IX, S. 10). Ferner erzählt Drummond: "*He recommended to my reading Quintilian . . and Horace*" (*Conv.* II, S. 2).

II. Horaz wird von J. als Autorität citiert.

Ein Beweis, wie Hor. seinem englischen Nachahmer stets vor Augen schwebt, sind die zahlreichen Stellen, an welchen er auf ihn verweist. J. pflegt nämlich, besonders wenn er mit dem Apparat der antiken Mythologie arbeitet, klassische Autoren als Belege anzuführen. Er thut dies wohl meist in der Absicht, seine Gewissenhaftigkeit bezüglich der historischen Treue ins rechte Licht zu setzen. Häufig jedoch beruft er sich auch an Stellen, wo kein triftiger Grund dafür ersichtlich ist, auf Schriftsteller des Altertums, und speziell auf Horaz.

1. Im Drama.

Im Vorspiel zu *Every Man out of his Humour* sagt Asper:

. . as Horace sings,
Mean cates are welcome still to hungry guests.

Dazu citiert der Dichter in einer Anmerkung: "*Jejunus raro stomachus vulgaria temnit*" (II, 19; die Stelle findet sich Hor. *Sat.* II, 2, 38). Im *Sejanus* I. 2 droht Drusus seinem Gegner Sejanus, welchem soeben Tiberius eine Statue bewilligt hat,

I'll advance a statue
O' your own bulk: but 't shall be on the cross.

J. bemerkt dazu, dass von der Schmach der Kreuzesstrafe u. a. Hor., *Lib.* I. *Sat.* III berichtet habe (III, 39. Anm. S. Vers 80 ff.).

2. In den Masques.

In *Part of the King's Entertainment* feiert der Genius Jakobs I. Einzug in London und sieht

. . this day mark'd white in Clotho's book.

Anm.: *For so all happy days were. To which Horace alludes, lib. 1, ode 36. Cressa ne careat pulchra dies nota* (VI, 439: s. Vers 10 dieser Ode). In derselben Masque nennt Electra

that which maketh all things to it, gold.

Dazu verweist J. in einer Anmerkung auf Horaz. *Carm. lib. 4, ode 9* (S. V. 38):

Ducentis ad se cuncta pecuniae (VI. 459).

In der *Masque of Blackness* heisst es von Oceanus: "*His head* [*was*] *gray, and horned*". Dazu J.: "*The ancients induced Oceanus always with a bull's head. And rivers sometimes were so called. Look . . Hor. Car. lib. 4 ode 14* (VII, 7. S. Vers 25): *tauriformis Aufidus*". In der *Masque of Beauty* erscheint Germinatio. "*in her hand a branch of myrtle.*" Anm.: *So Hor. lib. I, ode 4 makes it the ensign of the Spring.*

Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto
Aut flore terrae quem ferunt solutae etc.

(VII, 32. S. Vers 9 ff.).

In *The Hue and Cry after Cupid* erscheinen . . *Sports, and pretty Lightnesses that accompany Love, under the titles of Joci and Risus; and are said to wait on Venus.* Anm.: *Which Horat. consents to, Car. lib. 1 od. 2, — Erycina ridens,*

Quam Jocus circumvolat et Cupido.

(VII, 101. S. Vers 33 f.).

Aus einer Stelle in der *Masque of Queens* lernen wir zugleich auch einen Kommentar zu Horaz kennen, welcher J. zu Gebote stand: "*. . all evils are morally said to come from Hell; as also from that observation of Torrentius upon Horace's Canidia, quae tot instructa venenis, ex Orci faucibus profecta videri possit*". Anm.: *Vide Laerin. Tor. comment. in Hor. Epod. lib. od. 5* [1]) (VII, 118). In der nun folgenden Beschreibung der Hexen und ihres phantastischen Treibens ist J. bestrebt, den antiken Quellen, und besonders Horaz getreu zu folgen. Hier citiert er die klass. Autoren auf besonderen Wunsch des Prinzen Heinrich, wie aus der Widmung in der Quartausgabe hervorgeht. Er entsprach der Bitte, sagt er, obgleich "*it hath proved a work of some difficulty to me, to retriere the particular authorities . . to those things, which I writ out of fullness and memory of my former readings*" (VII, 114 f.). Folgen wir nun der Schilderung:

The ditch is made, and our nails the spade.
With pictures full, of wax and of wool.

Anm.: *This rite also of making a ditch with their nails is frequent with our witches . ., as also the antiquity of it is most rively exprest by Hor. Satyr. 8, lib. 1, where he mentions the pictures, and the blood of a black lamb . . Scalpere terram (speaking of Canidia and Sagana)*

Unguibus, et pullam divellere mordicus agnam
Coeperunt: cruor in fossam confusus, ut inde
Manes elicerent animas responsa daturas.
Lanea et effigies erat, altera cerea etc.

(VII, 121. S. V. 26 ff.).

Dann geht die Handlung weiter (S. 123): "*At this the Dame entered to them, naked-armed, barefooted, her frock tucked, and folded with vipers*" etc. Anm.: *I present her barefooted, and her frock tucked to make her seem more expedite, by Horace's authority, Sat. 8 lib. 1. Succinctam vadere palla Canidiam passoque capillo* (VII, 122. S. V. 23 f.). *But for her hair, I rather respect an-*

[1]) Der erwähnte Kommentar trägt den Titel: *Q. Hor. Flaccus. Cum erudito Lac. Torrentii Commentario. Antwerpiae* CIↃIↃCVIII. Die citierte Stelle findet sich auf S. 352.

other place of his, Epod. lib. od. 5, where she appears Canidia brevibus implicata viperis Crineis, et incomptum caput (S. Vers 15 f.). Auch im weiteren Verlaufe ist Canidia vielfach Vorbild:

6. Hag. I had a dagger: what did I with that?
Kill'd an infant to have his fat. Anm.: *Their killing of infants is common . . And that it is no new rite, read the practise of Canidia, Epod. Horat. lib. ode 5* (S. 130). Bei einem so bekannten Gebrauch ist der Hinweis gerade auf Horaz sehr bezeichnend für Js. Ideenkreis. Speziell horazisch ist dagegen wieder das folgende (S. 131):

8. Hag. The screech-owl's eggs, and the feathers black,
The blood of a frog, and the bone in his back,
I have been getting.

Anm.: *These are Canidia's furniture, in Hora. Epod. lib. od. 5. Et uncta turpis ova ranae sanguine, plumamque nocturnae strigis.*

10. Hag. I from the jaws of a gardener's bitch,
Did snatch these bones, and then leap'd the ditch.

Anm.: *Ossa ab ore rapta jejunae canis, Horace gives Canidia, in the place before quoted* (S. V. 23). Hier hält es J. für nötig zu erklären, warum er vom Original abgewichen ist: "*Which jejunae, I rather change to gardener's, as imagining such persons to keep mastiffs for the defence of their grounds*". Hierauf (S. 132) sagt die *Dame*:

Yes, I have brought, to help our vows,
Horned poppy, cypress boughs,
The fig-tree wild that grows on tombs.

Anm.: "*After all their boasted labours, and plenty of materials, as they imagine, I make the dame not only to add more, but stranger, and out of their means to get . ., as Sepulchris caprificos erutas, et cupressos funebres, as Horace calls them, where he arms Canidia, Epod. lib. od. 5*" (S. V. 17 f.). Sodann (S. 132) "*the Dame put herself in the midst of them, and began the following invocation*" etc. Anm.: "*Wherein she took occasion to boast all the power attributed to witches by the ancients, of which every poet (or the most) do give some, . . Horace to Canidia, Sagana, Veia, Folia*". Sie fährt fort: . . *you that have quaked to see*
These knots untied . .

Anm.: "*The untying of their knots is, when they are going to*

some fatal business; Sagana is presented by Horace: Expedita, per totam domum spargens Avernalcis aquas, horret capillis ut marinus asperis echinus, aut currens aper" (V. 25 ff.). Und so folgt der Dichter seinem Vorbilde bis zum Schlusse der sonderbaren Handlung:

Come, let a murmuring charm resound
The whilst we bury all i'the ground.
But first, see every foot be bare:
And every knee.

Anm.: "*This rite of burying their materials is . . described amply in Hor. Sat. 8 lib. 1. Utque lupi barbam variae cum dente colubrae abdiderint furtim terris* etc. (V. 42). *The ceremony also of baring their feet is expressed by . . Horat. ibid. Pedibus nudis passoque capillo*" (S. Hor. *Sat.* I, 8, 24).

Ob nun diese lange sonderbare Scene so peinliche Genauigkeit und den Aufwand so grosser Gelehrsamkeit wert war, ist recht fraglich. Allerdings hat J. hier, wie er sagt, ursprünglich nur Reminiscenzen verarbeitet, was seiner Belesenheit und seinem Gedächtnis alle Ehre macht. Aber dass ihm dies fortwährende Citieren trotz der erforderlichen Mühe selbst da Freude macht, wo gar kein Anlass dazu gegeben erscheint, dass es also häufig nur der Lust am Entfalten von Gelehrsamkeit entspringt, das zeigt recht deutlich eine Stelle in *The Masque of Augurs*:

[*Apollo*] *that taught the muses all their harmony,*
And men the tuneful art of augury.

Anm.: *Artes eximias quatuor Apollini acceptas tulit Antiquitas: . . Divinationem (in qua etiam Augurium) unde Augur Apollo dictus . . Hor. Car. lib. 1 od. 2* (V. 31 f.).

Nube candentes humeros amictus
Augur Apollo.

Et Carm. Saecul. ult. ubi doctissimus poeta has artes totidem versibus complectitur,

Augur et fulgente decorus arcu
Phoebus, acceptusque novem camoenis
Qui salutari levat arte fessos
Corporis artus.

(VII, 439; S. V. 61 ff.).

3. In den Discoveries.

Mit mehr Berechtigung als in den vorausgehenden Fällen beruft sich J. in dem Aufsatze *De Progressu Picturae* auf die Ansicht des Horaz. Er sagt von ihm: "*See, where he complains of their painting Chimaeras, by the vulgar unaptly called grotesque: saying, that men who were born truly to study and emulate nature, did nothing but make monsters against nature, which Horace so laughed at*". Anm.: *Horat. in Arte poet.* (*Disc.* IX, 207: S. V. 1—5). Hierher gehört noch die Stelle aus *De orationis dignitate*: "*Words are the people's, yet there is a choice of them to be made*". Anm.: *Of words, see Hor. de Art. Poet.* (IX, 218; S. V. 45 ff.).

III. Wörtliche lateinische Citate aus Horaz.

Bei den im vorausgehenden Abschnitte besprochenen Hinweisen auf klassische Autoritäten finden wir Horaz nicht reichlicher, in den Römerdramen, wo J. begreiflicherweise besonders aus den Historikern schöpft, sogar spärlicher benützt als andere Schriftsteller des Altertums. Dagegen sind besonders häufig Verse aus horazischen Dichtungen als Motto für ein Drama oder sonstiges Werk Js. gewählt. Daneben sind auch im Drama selbst Stellen aus Horaz gelegentlich von den handelnden Personen lateinisch citiert. J. schaltet z. T. recht frei mit dem Eigentum des Horaz. Die Form, in welcher er die Citate bringt, weicht oft beträchtlich vom Originale ab, um dem jeweiligen Zwecke Js. besser zu dienen.

1. Das Citat ist als Motto für ein Drama, in einer Vorrede etc. verwendet.

Das Lustspiel *Every Man out of his Humour* trug das Motto:

Non aliena meo pressi pede, si propius stes,
Te capiunt magis — et decies repetita placebunt.

Diese Verse sind aus Hor. *Ars poet.* 361 — 365 zusammengestellt, dabei aber beträchtlich umgeändert und verkürzt:

Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
Te capiet magis, et quae, iam si longius abstes.
Haec amat obscurum: volet haec sub luce videri,
Iudicis argutum quae non formidat acumen:
Haec placuit semel, haec decies repetita placebit (II, 2).

Dasjenige Drama, das am meisten mit Citaten aller Art ausgestattet ist, ist *Sejanus his Fall.* Horazisch ist nur der Schluss der Vorrede: *Ben Jonson, and no such, Quem*
Palma negata macrum, donata reducit opimum
(III, 7). S. Hor. *Ep.* II. 1, 180 f.:
valeat res ludiera: si me
Palma negata macrum, donata reducit opimum.

Volpone erschien im Jahre 1616 mit dem Motto:
Simul et iucunda et idonea dicere vitae
(III, 160. S. Hor. *Ars poet.* 334).

In der Widmung dieses Lustspieles heisst es: .. *Horace makes Trebatius speak among these:*
Sibi quisque timet quamquam est intactus et odit
(III, 164. S. Hor. *Sat.* II, 1, 23).

Auf dem Titel von *The Silent Woman* stand:
Ut sis tu similis Coeli, Byrrhique latronum,
Non ego sim Capri, neque Sulci; cur metuas me?
(III, 336. S. Hor. *Sat.* I, 4, 69 f.).

Das Titelblatt von *The Alchemist* trug in der Quartausgabe die Verse:

Neque me ut miretur turba, laboro,
Contentus paucis lectoribus.

Dieses Citat hat J. leicht verändert. Im Originale heisst es *te* und *labores* (IV, 3. S. Hor. *Sat.* II, 1, 23).

Bedeutender ist die bei dem Motto von *Catiline* vorgenommene Änderung:

His non plebecula gaudet:
Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos, et gaudia vana.

Horaz spricht im Gegenteil von Dingen, an welchen das Volk seine Freude hat:

His nam plebecula gaudet etc.
(IV, 194. S. Hor. *Ep.* II, 1, 186 ff.).

In verkürzter Form bringt J. eine Stelle aus Horaz als Motto von *Bartholomew Fair:*

Si foret in terris, rideret Democritus, nam
Spectaret populum ludis attentius ipsis
Ut sibi praebentem nimio spectacula plura,
Scriptores autem narrare putaret asello
Fabellam surdo. (IV, 358).

Bei Horaz lauten diese Verse (S. *Ep.* II, 1, 194 ff.):

Si foret in terris, rideret Democritus, seu
Diversum confusa genus panthera camelo
Sive elephas albus volgi converteret ora:
Spectaret populum etc.

Ausserdem sind noch folgende Motti dem Horaz entlehnt: *The Devil is an Ass:*

Ficta voluptatis causa sint proxima veris
(V, 2. S. Hor. *Ars poet.* 338).

The Staple of News:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae
(V, 160. S. Hor. *Ars poet.* 333 f.).

Die Vorrede *To the Reader,* geschrieben zur Verteidigung des 3. Aktes von *The Staple of News,* schliesst:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris
(V, 233. S. Hor. *Ars poet.* 338).

Als das vom Publikum abgelehnte Lustspiel *The New Inn* im Jahre 1631 im Drucke erschien, stand auf dem Titelblatt:

Me lectori credere mallem,
Quam spectatoris fastidia ferre superbi.

Diese Verse hat J. für seinen Zweck abgeändert aus Horaz *Ep.* II, 1, 214 f.:

Verum age et his, qui se lectori credere malunt
Quam spectatoris fastidia ferre superbi,
Curam redde brevem. (V, 314).

Auf dem Titelblatt des *Fall of Mortimer* stand:

Et docuit magnumque loqui nitique cothurno
(VI, 311. S. Hor. *Ars poet.* 280).

In *Part of the King's Entertainment* wird *Euphrosyne* beschrieben: . . *at her feet a timbrel, harp and other instruments. all ensigns of gladness, Natis in usum laetitiae scyphis,*

And in another place,

Nunc est bibendum, nunc pede libero

Pulsanda tellus etc.

(VI, 432 f. S. Hor. *Carm.* I, 27, 1 und I, 37, 1 f.).

Ebendas. schildert J.: *In a great freeze below, that ran quite along the breadth of the building, were written these two verses out of Horace,*

Jurandasque suum per nomen ponimus aras,

Nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes. lib. 2. epist. 1 ad Augustum (VI, 445. S. V. 16 ff.).

Bei Horaz lautet das zweite Wort von Vers 16 *tuum.*

Dem Gedichte LXVII der *Und., The Dedication of the King's new Cellar to Bacchus* ist der Vers:

Accessit fervor capiti, numerusque lucernis

vorangestellt (VIII. 435. S. Hor. *Sat.* II, 1, 25).

In einem Artikel der *Disc., De Augmentis Scientiarum* etc. nennt J. das Werk Bacons eine Leistung, *Qui longum noto scriptori proroget aevum.* Der Vers ist für die vorliegende Stelle umgeändert aus Hor. *Ars poet.* 346:

Et longum noto scriptori prorogat aevum (IX. 185).

2. Das Citat ist den Personen eines Dramas etc. in den Mund gelegt.

Die Sitte, die handelnden Personen lateinische Verse deklamieren zu lassen, war zu Js. Zeit ziemlich verbreitet und lässt sich am ausgeprägtesten bei Lily [1]) beobachten. J. jedoch macht nur einen mässigen Gebrauch davon.

In *Ev. Man out of his Humour,* II, 1 philosophiert Cordatus: "*This is right to that of Horace, Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt, so this gallant* [*Fastidious Brisk*], *labouring to avoid popularity, falls into a habit of affectation, ten thousand times*

[1]) C. C. Hense, *John Lily und Sh. etc. Jahrbuch der deutschen Sh. Gesellschaft VII, 238ff., VIII, 224ff.*

hatefuller than the former" (II. 53. S. Hor. *Sat.* I. 2, 24). Ebendas. (V. 4) widerlegt Cordatus das Bedenken des Mitis über die Trinkscene des Carlo Buffone mit den Worten des Horaz:

Servetur ad imum,
Qualis ab incepto processerit et sibi constet.
(II. 190. S. Hor. *Ars poet.* 126 f.).

Crites in *Cynthia's Revels*, I, 1 wundert sich, Amorphus an der Quelle zu treffen. Wenn dieser ein Wassertrinker geworden sein sollte, so müsste er ja daraus schliessen, dass er das Dichten aufgegeben hätte; denn

Nulla placere diu, nec vivere carmina possunt,
Quae scribuntur aquae potoribus.
(II. 242. S. Hor. *Ep.* I, 19, 2).

Der Kapitän Otter in *Epicoene* ist mit den lateinischen Dichtern sehr vertraut und schmückt seine Rede gerne mit ihren Versen. So in der Trinkscene Akt IV, 1:

Nunc est bibendum, nunc pede libero — (III. 431).

In *Bartholomew Fair*, IV, 4 bekundet der Friedensrichter Overdo seinen Gleichmut mit den Worten: "*Adam, thou art above these batteries, these contumelies. In te manca ruit fortuna, as thy friend Horace says; thou art one. Quem neque pauperies, neque mors neque vincula terrent*" (IV. 399. S. Hor. *Sat.* II, 7, 88 und 84).

In der Masque *News from the New World* erklärt der Faktor, bei den Dichtern lasse sich derselbe Unterschied machen, wie er zwischen Herren- und Damen-Kleidermachern bestehe: "*your man's poet may break out strong and deep i' the mouth, as he said of Pindar, Monte decurrens velut amnis: but your woman's poet must flow and stroke the ear*" etc. Das lateinische Citat ist aus Hor. *Carm.* IV, 2, 5 (VII, 357).

IV. Übersetzungen.

1. Die englischen Übersetzer des Horaz vor J.

Für sich betrachtet, sind Js. Horazübersetzungen, ganz im Gegensatz zu seiner eigenen Meinung, seine mindest glück-

lichen Arbeiten. Wenn man sie aber mit den Versuchen der vorausgehenden Übersetzer vergleicht, ist diesen gegenüber ein grosser Fortschritt nicht zu verkennen. Dieser Umstand hat auch J. jedenfalls zu seiner hohen Meinung von seinen Leistungen dieser Art in erster Linie bestimmt. Werfen wir daher zunächst einen raschen Blick auf die englischen Übersetzer des Horaz vor Jonson.

Der erste englische Übersetzer der horazischen Satiren ist nach Wartons [1]) Annahme *Lewis Evans* gewesen, welcher die zwei ersten Satiren übertrug unter dem Titel *The fyrste two Satars or Poyses of Orace.* [2]) Sie scheinen in London im Jahre 1565 gedruckt worden zu sein [3]).

Dann folgte *Thomas Drant*, welcher im Jahre 1566 veröffentlichte *A Medicinable Morall, that is, the two Bookes of Horace his Satyres Englyshed, according to the prescription of Saint Hierome.* [4]) *The Wailyings of the Prophet Hieremiah, done into English verse; also Epigrammes. Imprinted at London in Fletestrete by Thomas Marshe.* 1566. 4to. [5])

Hierauf erschien *Horace his art of Poetrie, pistles and Satyres Englished, and to the Earle of Ormounte by Tho. Drant addressed. Imprinted in Fletestrete, near to S. Dunstones Churche, by Thomas Marshe.* 1567. 4to. [6])

Warton nennt diese Übersetzung (IV, 304) *very paraphrastic, and sometimes parodical.* Nach welcher Methode der Übersetzer zu Werke ging, sagt er selbst in der Vorrede: "*I haue translated him sumtymes at Randun. And nowe at this last time welnye worde for word, and lyne for lyne. And it is*

---

[1]) Warton; *Hist. of Engl. Poetry*, IV, 303 ff.

[2]) J. Payne Collier; *Rarest Books*, I, 260.

[3]) Hazlitt; *Handbook*, 283. *The second Poesye of Horace:*
Here doth by ryght rebuke such as keepe not the meane,
Not leaving eke untouched those which to theyr lustes do leane.
By Lewis Evans, Schoolemayster.
Imprinted at London in Fletestrete, by Thomas Colwell [1565].

[4]) Diese Vorschrift lautet: *Quod malum est muta, quod bonum est prode* (Epistel an Rufinus). Warton. IV, 303. Anm. 2.

[5]) Warton, IV, 303. Hazlitt, 283.

[6]) Hazlitt; *Handbook*, 283. Warton. IV, 304.

maruaile that I, being in all myne other speaches so playne and perceaueable, should here desyer or not shun to be harde, so farre forth as I can kepe the lernynge and sayinges of the author".

Über die grosse Schwierigkeit, welche eine Übersetzung gerade des Horaz bietet, spricht sich Drant (ebendas. 305) folgendermassen aus: "*Neyther any man which can iudge, can iudge it one and the like laboure to translate Horace, and to make and translate a loue booke, a shril tragedye, or a smoth and platlenyled poesye. Thys can I trulye say of myne owne experyence, that I can soner translate twelve verses out of the Greeke Homer than sixe oute of Horace*". Warton gibt ihm recht; der Stil sei damals wirklich für eine gute Übersetzung des Horaz noch nicht biegsam genug gewesen. Am besten findet er die Epistel an Tibullus (I, 4) übersetzt. Von dieser lautet der Anfang:

Tybullus, frend and gentle judge
Of all that I do clatter,
What dost thou all this while abroade,
How might I learne the matter etc.

Die Oden wurden erst 1621 zum Teil übersetzt von *John Ashmore of Ripon*[1]) unter dem Titel *Certain Selected Odes of Horace, Englished; and their arguments annexed.* Sämtliche Oden übersetzte dann 1625 *Sir T. Hawkins.*[2]) In diesem Jahre erschienen *The Odes and Epodes of Horace in Latin and Englishe Verse, by Sir T. H. Knight. London* 1625. 4to. Die nächste hieher gehörige Publikation trug den Titel: *Odes of Horace. Selected, translated, and in this edition reviewed and enlarged with many more by Sir T. H. London* 1631. 8°.[3]) Im Jahre 1635 endlich, zwei Jahre vor Jonsons Tod, erschien *The third Edition, selected, translated, reviewed, and enlaryed with many more, by Sir T. H. London. Printed by John Haviland for William Lee.* 1635. 8°.

---

[1]) Hazlitt, 283. Warton, IV, 304.
[2]) Hazlitt, 283. Warton, IV. 304.
[3]) Hazlitt. 283.

2. Jonsons Horazübersetzungen.

a. Die Ars poetica.

Der Text dieser Übersetzung scheint ursprünglich in der vorliegenden Form nicht zum Drucke bestimmt gewesen zu sein. Er trägt alle Spuren einer Jugendarbeit. J. hat auch seiner Poetik eine andere, ohne Zweifel verbesserte Version zu Grunde gelegt. Drummond berichtet darüber: "*He hath commented and translated Horace Art of Poesie: it is in dialogue wayes; by Criticus he understandeth Dr. Done. The old book that goes about, The Arte of English Poesie, was done 20 yeers since, and keept long in wrytt as a secret*". Nach dieser Äusserung könnte man annehmen, dass die Übersetzung sowie der Kommentar in Dialogform abgefasst war. Ich glaube aber, dass dies nur mit letzterem der Fall gewesen ist. Andernfalls dürfte man nicht mehr von einer Übersetzung reden. Jedenfalls geht aus Drummonds Bemerkung als Abfassungszeit der auf uns gekommenen Übersetzung ungefähr das Jahr 1599 hervor. Js. spätere Übersetzung hatte eine Vorrede aus dem Jahre 1614, welche eine Verteidigung des in diesem Jahre aufgeführten Lustspieles *Bartholomew Fair* enthielt . . *and was made 10 years earlier, „anno 1604" at Lord Aubigny's.*[1])

Der vorliegende Text ist ferner ungenau überliefert. Giff. hat von den drei ihm zu Händen gekommenen Versionen hauptsächlich die Fassung in der Folio vom Jahre 1640 für seinen Abdruck benützt.

Wenn man auch diese Thatsachen bei einer Beurteilung von Js. Übersetzung der *Ars poetica* in Rechnung ziehen muss, so ist immerhin eine günstige Kritik der Arbeit nicht möglich. Die Sprache Js. ist hier erstaunlich unbeholfen; manchmal beleidigt sie das Sprachgefühl in gröbster Weise. Stellenweise möchte der moderne Leser versucht sein, die Übersetzung für eine Karikatur des Originales zu halten. J. hat als Metrum *heroic couplets* gewählt. Der Reimzwang hat auch

[1]) *Convers.* S. 6. F. G. Fleay, *Biographical Chronicle.* I, 328.

ohne Zweifel seinen Anteil an dem schlechten Gelingen des Werkes.

Gut übersetzt sind, wie Swinburne [1]) mit Recht hervorhebt, V. 9 ff.:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas:
Scimus —
But equal power to painter and to poet
Of daring all has still been given: We know it.

Dann aber folgen einige Verse, wie man sie nicht oft hören kann:

. . when or
Diana's grove, or altar, with the bor-
Dring circles of swift waters that inturine
The pleasant grounds etc. (V. 16 ff.).

Die Trennung eines Wortes durch das Versende kommt übrigens auch sonst noch einigemale vor.

Im ganzen ist die Übersetzung wörtlich, nur z. T. etwas schwerfällig, wodurch sie auch ganz bedeutend länger wird als das Original (760 gegen 476 Verse). An einigen Stellen weicht J. ohne ersichtlichen Grund vom lat. Texte ab. So in Vers 46:

Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor —
Now to like of this,
Lay that aside, the epic's office is.

Warum er diese Vorschrift, die doch für alle Dichter gilt, so eng gefasst hat, ist nicht klar. Wenn er die Regel auf eine bestimmte Dichtungsgattung beschränken wollte, so hätte ihm das Wort *carmen* allenfalls das Recht gegeben, nur von der Lyrik zu sprechen. V. 86 ff.:

Descriptas serrare vices operumque colores
Cur ego, si nequeo, ignoroque, poeta salutor?

ist, offenbar des Reimes wegen, erweitert zu:

If now the turns, the colours, and right hues
Of poems here describ'd, I can nor use,

[1]) A. Ch. Swinburne, *Miscellaneous Works of B. J. Fortnightly Review*, 50. Bd., S. 32.

Nor know t'observe: why (i'the muses name)
Am I call'd poet? wherefore with wrong shame . .

Doch es kommen auch Stellen vor, wo J. den Sinn nicht richtig wiedergegeben hat. Zu der Übersetzung von V. 114:

Intererit multum, divusne loquatur an heros —
It will much differ, if a god speak, than,

Or an heroë — nimmt Swinburne (a. a. O. 33) an, hier müsse ein Druckfehler vorliegen, aber selbst Giff. habe sich nicht die Mühe genommen, diesen Text durchzusehen. *Now even in those early days when Jonson was capable of writing than for then, and heroë for hero, he cannot have been capable of taking Davus for a deity. Yet all his editions have overlooked this obvious misprint of „god" for „clod".* Swinburne hat natürlich hier eine andere Lesart (*Davusne*) im Auge. In diesem Falle ist also Jonson Unrecht geschehen.

Ganz frei übersetzt und beträchtlich erweitert ist V. 146:

Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri —
Nor from the brand, with which the life did burn
Of Meleager, brings he the return
Of Diomede.

Sollte hier J. nicht vielleicht nur haben zeigen wollen, dass er den Mythus kannte? V. 177 lautet:

Semper in adjunctis, aevoque morabimur aptis —
We must always dwell, and stay
In fitting proper adjuncts to each day.

Das letzte Wort passt schlecht und ist nur des Reimes wegen gewählt.

V. 200 sagt Horaz vom Chor: *Ille tegat commissa.* J. übersetzt: *Hide faults.* Dies ist aber die Pflicht des Chores nicht. Der Sinn ist vielmehr: Er soll anvertraute Geheimnisse bewahren. Die Übersetzung von V. 218. *Utiliumque sagax rerum — that found out profit* — wirkt komisch.

In V. 343 ist die Stelle *qui miscuit utile dulci* wiedergegeben mit *can apply sweet mixt with sour.* Man braucht das Nützliche doch nicht geradezu als *sour* zu bezeichnen.

V. 429 ff. lauten:

Pallescet super his, etiam stillabit amicis
Ex oculis rorem, saliet, tundet pede terram.

Ut qui conducti plorant in funere, dicunt,
Et faciunt prope plura dolentibus ex animo etc.
Look pale, distil a shower (was never meant)
Out at his friendly eyes, leap, beat the groun'
As those that hired to weep at funerals swoon,
Cry and do more to the true mourners etc.

Diese Verse, welche nebenbei auch wieder Js. unschöne Diktion und geringe Verskunst in dieser Übersetzung illustrieren, enthalten ein Missverständnis; *dolentibus* ist Ablativ, der Sinn ist: Sie zeigen mehr Trauer als die wahrhaft Leidtragenden.

Die Übersetzung der *Ars poet.* ist (s. S. 1 ff.) nur durch einen unglücklichen Zufall in dieser ersten, unbefriedigenden Form erhalten, was häufig vergessen wird. Sonst wäre Swinburnes Ansicht, dass der Verlust der Übersetzung mit dem Kommentar nicht sonderlich zu bedauern sei (a. a. O. S. 33), nicht zu verstehen. Dass J., wie er mit dieser Arbeit seine Vorgänger überholt hatte, auch selbst später seinen ersten Versuch übertraf, beweisen die folgenden Übersetzungen.

b. Lyrische Gedichte.

Die zweite Epode hat J. unter dem Titel *The Praises of a country life* in jambischen, paarweise gereimten, abwechselnd fünf- und viertaktigen Versen übersetzt. Hier kommen wohl auch unschöne Stellen vor, wie die folgende (IX, 135):

How plucking pears, his own hand grafted had,
And purple-matching grapes, he's glad!

Daneben sind auch hier Einzelheiten nicht richtig aufgefasst; so V. 4: *solutus omni foenore — and is not in the usurer's bands.* Dieses Geschick bleibt dem Landmann ebenso wenig erspart, als dem Stadtbewohner. Auch lässt der Schluss keine andere Deutung zu als: nicht Wucher treibend. Doch abgesehen von solchen Kleinigkeiten ist diese Epode besser übertragen als die Epistel an die Pisonen. Freilich entspricht der lieblichen Stimmung der horazischen Idylle bei J. nicht immer auch der Wohllaut der Verse. Doch war er selbst mit dieser

Übersetzung, wie Drummond berichtet, sehr zufrieden (*Convers.* V, S. 5).

Ein ähnliches Urteil lässt sich über die Übertragung der ersten Ode des vierten Buches To Venus, in Reimpaaren aus je einem vier- und einem fünftaktigen jambischen Verse, fällen. Hier beanstandet Swinburne (a. a. O. S. 31) mit Recht die Übersetzung von V. 12:

Si torrere jecur quaeris idoneum —
If a fit liver thou dost seek to toast (IX, 141).

Derartige, komisch wirkende Stellen finden sich überhaupt mehrfach in dieser Ode. Dagegen ist hier der Sinn überall richtig wiedergegeben; ebenso auch in der Ode To Lydia, *Dialogue of Horace and Lydia* (in kreuzweise gereimten, abwechselnd vier- und fünftaktigen jambischen Versen), der neunten Ode des dritten Buches (IX, 143). Anerkennen muss man übrigens auch, dass J. keine schlechte Wahl getroffen hat. Die drei genannten Oden gehören zu den schönsten des römischen Dichters. Dass J. sich von der damals aufkeimenden Manie, die für die englische Sprache weniger geeigneten antiken Metren nachzuahmen, auch in seinen Übersetzungen freihielt, ist bei seinem vernünftigen Urteil und fast immer sicheren Geschmack nicht weiter zu verwundern.

c. In die Dramen aufgenommene Übersetzungen.

J. hat in dem im alten Rom spielenden *Poetaster* verschiedenen Personen Aussprüche des Horaz in wörtlicher Übersetzung in den Mund gelegt, vielleicht, um dem Stücke mehr Lokalfarbe zu geben. So sagt Horace, Akt V, 1, mit Beziehung auf Demetrius und Crispinus (Dekker und Marston):

such as will bite
And gnaw their absent friends, nor cure their fame;
Catch at the loosest laughters, and affect
To be thought jesters; such as can device
Things never seen . . . will reveal
Each secret that's committed to their trust:
These be black slaves; Romans, take heed of them (II, 522).

Vgl. Hor. *Sat.* I, 4. 83 ff.:

Absentem qui rodit amicum,
Qui non defendit alio culpante, solutos
Qui captat risus hominum famamque dicacis,
Fingere qui non visa potest, commissa tacere
Qui nequit: hic niger est, hunc tu, Romane, caveto.

Ebenso ist noch als eigentliche Übersetzung zu betrachten das Zwiegespräch zwischen Horaz und Trebatius (*Sat.* II, 1). das J. in der Folio nach dem 3. Akt des *Poetaster* eingeschaltet. Gifford aber an den Schluss des Stückes verwiesen hat, *as it is awkwardly introduced, tends to no particular object, interrupts the progress of a story, and spins out an act already too long.* Wenn Giff. dann fortfährt: *Being, like most of Jonson's longer translations merely vigorous and faithful, without pretending to any of the higher graces of poetry*, so ist letzteres unstreitig richtig; aber auch die ersteren Eigenschaften kann ich an dieser Übersetzung nicht entdecken. Der Reimzwang hat auch hier dem Dichter oft die natürliche Ausdrucksweise erschwert. Dabei sind die 86 Verse des Originales zu 140 bei J. erweitert. Auch laufen hier wieder einige Versehen mit unter. So Vers 31:

neque si male cesserat, usquam
Decurrens alio, neque si bene —
Nor in things unjust,
Or actions lawful ran to other men.

Der Sinn ist: Weder im Glück noch im Unglück nahm er seine Zuflucht zu etwas anderem, nämlich als zur Poesie.

Oder bei Vers 84 ff.: *Siquis*
Opprobriis dignum latraverit, integer ipse —
. . modest rhymes,
That spare men's persons and but tax their crimes,

was einen ganz anderen Sinn ergibt. Überhaupt kann ich bei dieser Übersetzung auch nicht finden, dass sie wörtlich sei, wie Giff. sagt. Das war wohl in diesem Falle gar nicht Js. Absicht. Wenigstens kann man es daraus schliessen, dass die übrigen Stellen aus Horaz, welche in dieses Drama verwoben sind, zwar noch deutlich als dessen Eigentum kennt-

lich sind, aber nicht mehr als wörtliche Übersetzungen gelten können (s. S. 116 ff.).

J. war auf seine Kunst im Übersetzen besonders stolz. So sagt er dem *Reader in ordinary* über seine Übersetzung von Ciceros catilinarischer Rede: "*Would I had deserved but half so well of it in translation, as that ought to deserve of you in judgment, if you have any*". Vgl. auch *Poetaster*, IV, 1 (II, 474); *Catiline* (IV, 196). Diese Ansicht kann man nicht teilen. Doch müssen seine derartigen Arbeiten nach der Zeit ihrer Entstehung beurteilt werden. Denn da gerade auf diesem Gebiete ein Fortschritt in der Entwicklung der Sprache am raschesten und deutlichsten zu erkennen ist, hat natürlich J. als einer der ersten Horazübersetzer Englands einen ziemlich schwierigen Stand. Ein Vergleich mit Horaz freilich muss da am ungünstigsten ausfallen, wo er den formvollendeten Lateiner wörtlich übersetzt. Glücklicher, schon bezüglich des sprachlichen Ausdruckes, sind

V. Die freieren Übersetzungen, Nachahmungen und Anspielungen auf Horaz.

Zahlreiche Anklänge an horazische Ideen wurden schon im ersten Teile dieser Arbeit erwähnt. Sie erstreckten sich durchweg auf das kunsttheoretische Gebiet oder trugen doch zur Beleuchtung derartiger Fragen bei. Um nun den Überblick über das Verhältnis Js. zu Horaz zu vervollständigen, sind im folgenden noch die rein poetischen Entlehnungen zusammengestellt.

1. Nachahmungen etc. im Drama.

In *Every Man in his Humour*, II, 3 führt der um den Lebenswandel seines Sohnes besorgte Knowell ein längeres Selbstgespräch über die Verschlechterung der Sitten. Er aber habe seinen Sohn nicht verdorben . .

Nor read the grammar of cheating I had made
To my sharp boy, at twelve; repeating still
The rule, Get money; still, get money, boy,
No matter by what means etc. (I, 58).

Dazu sagt Gifford: *In the „Grammar of cheating" above, Horace was in the poet's thoughts.* J. dachte an Hor. *Ep.* I, 1, 65 ff.:

Isne tibi melius suadet, qui rem facias, rem,
Si possis recte, si non, quocunque modo rem etc.

In *Every Man out of his Humour*, I, 1, flüstert Carlo Buffone dem Sogliardo, auf Macilente deutend, zu:

O he's a black fellow, take heed of him (II, 39).

S. Hor. *Sat.* I, 4, 85:

Hic niger est, hunc tu, Romane, caveto.

Ebendas. (II, 44) spottet Sordido über die Opfer seines Wuchers, die ihm nichts anhaben können:

Poor worms, they hiss at me, whilst I at home
Can be contented to applause myself.

S. Hor. *Sat.* I, 1, 66 f.:

Populus mihi sibilat, at mihi plaudo
Ipse domi.

In demselben Lustspiel, II, 2 führt Deliro mit Fastidious Brisk, der ihn um Geld anhält und nicht loskommen lässt, folgendes Gespräch: Del.: . . *I've promised to meet a gentleman* . . Fast.: *I'll accompany you thither.* Del.: *As you please, sir: but I go not thither directly.* Fast.: *'Tis no matter, I have no other designment in hand, and therefore as good go along* (II, 87). Es ist dies eine Nachahmung der neunten Satire des zweiten Buches, wo Horaz seine Begegnung mit dem Zudringlichen schildert. J. hat (s. S. 117 f.) diese Satire vollständig dramatisiert im *Poetaster*.

In *Cynthia's Revels* treten viele in der anakreontisch-horazischen Lyrik typische Gestalten auf; Loblieder auf Cupid, Diana etc. werden gesungen. Doch sind direkte Entlehnungen aus Horaz nicht nachzuweisen. J. hat überhaupt immer wieder aus den Satiren und Episteln, dagegen nur spärlich aus den Oden des Horaz geschöpft.

Für die Zeichnung des Hermogenes Tigellius im *Poetaster* hat J. die dritte Satire des ersten Buches verwendet. Julia

sagt von ihm (Akt II, 1): "*Tis the common disease of our musicians, that they know no mean, to be entreated either to begin or end*" (II, 428).

S. Hor. *Sat.* I, 3. 1 ff.:

Omnibus hoc vitiumst cantoribus, inter amicos
Ut nunquam inducant animum cantare rogati,
Iniussi nunquam desistant.

Der Dramatiker führt uns dies lächerliche Gebahren auch vor Augen. Wenn man (S. 425) den Hermogenes um ein Lied bittet, antwortet er stets: "*Cannot sing*". In gleicher Weise sträubt sich anfangs Crispinus. Als sich dieser aber dann doch entschliesst zu singen, erbietet sich auch Hermogenes mit den Worten: "*I know I sing better than you*" (vgl. auch Hor. *Sat.* I, 9, 25 und *Sat.* I, 10, 90). Er trägt nun ein Lied vor, und möchte ein zweites folgen lassen. Aber Gallus lenkt ab mit dem Hinweis auf das Mahl, das schon auf sie warte.

Die 1. Scene des 3. Aktes ist eine Dramatisierung der 9. Satire des 1. Buches (II, 430; vgl. S. 116). Gifford findet: "*It is far from ill done, and yet, methinks, Jonson might have found a happier method of introducing himself*". Meines Erachtens war der Gedanke, jene Satire auf die Bühne zu bringen, kein unglücklicher. Aber die Ausführung ist nicht als vollständig gelungen zu bezeichnen. Überall, wo J. von der an sich schon dramatisch belebten Schilderung des Originales abweicht, schwächt er die Wirkung. Rede und Gegenrede sind z. T., besonders gegen den Schluss, so unfein, dass sie im Munde des Horaz nicht würdig, und im Munde eines Menschen, der sich bei ihm einschmeicheln will, nicht klug genug erscheinen. Und nur infolge dieser nicht sehr geschickten Behandlung eines an sich dankbaren Stoffes führt sich J. in der That schlecht ein. Horaz geht in der Via Appia spazieren und sinnt über eine Ode nach, die er dem Maecenas widmen will. Da kommt Crispinus. J. hat der Person einen bestimmten Namen geben müssen; Horaz nennt ihn nicht, wenn er auch jedenfalls an Crispinus gedacht hat. Die Handlung verläuft nun ebenso wie in der horaz. Satire. Crispinus preist die Gedichte des Horaz: "*I am for your odes or your ser-*

mons". Zu letzterem Ausdruck bemerkt Giff.: "*This is a barbarous version of sermones, which Horace modestly applies to his Satires*". Die Bemerkung des Horaz (S. 433): "*your satin sleeve begins to fret at the rug that is underneath it, I do observe: and your ample velvet bases* [in der Quarto *hoses*] *are not without evident stains of a hot disposition naturally*", sowie der Ausruf (S. 435): "*Death! I must crave his leave to p—anon*", sind nicht gerade gewählt und machen dem Geschmacke und der Ausdrucksweise des Horaz keine sonderliche Ehre. Ungeschickt wiedergegeben ist V. 22: "*If I do know myself, and mine own virtues truly, thou wilt not make that esteem of Varius, or Virgil, or Tibullus, or any of 'em indeed, as now in thy ignorance thou dost*" (II, 438). Ebensowenig scheint mir die Erwähnung des Virgil und Varius an folgender Stelle (S. 440) zu passen: "*Let me not live, but I think, thou and I, in a small time, should lift them all out of favour, both Virgil, Varius*" etc. Crispinus wusste doch, dass Horaz der Freund dieser Männer war. Als Crispinus ausruft: "*What! Man has nothing given him in this life without much labour*", setzt Horaz hinzu: "*And impudence*". Und dann: "*Or, brawny Hercules, . . rescue me from this hydra of discourse here*". Die Ironie im Original wirkt unstreitig viel besser. Da kommt endlich Aristius. Das komische Motiv, aus welchem er Horaz wieder verlässt, und seine launigen Ausflüchte sind abgeändert. Hier eilt Aristius fort, um Maecenas von der Lage seines Freundes zu benachrichtigen, damit jener seine Freude daran habe. Die Wirkung ist damit nur abgeschwächt.

Horaz erinnert sich in diesem Stücke noch mancher Stelle aus seinen Werken. So entflieht er Akt IV, 1 abermals vor Crispinus mit den Worten: "*What, and be tired on by yond vulture*"! (II, 470). Giff. setzt diesen Ausdruck mit Recht in Beziehung zu dem Vers:

Incontinentis nec Tityi iecur
Relinquit ales (*Carm.* III, 4, 77).

Ein Liebesgedicht, das Crispinus (Akt IV, 1) vorträgt, ist überschrieben: "*To his bright mistress Canidia*". Gallus sagt dazu: "*It's the name of Horace his witch, as I remember*" (II, 473). Dann soll Crispinus mit seinem Liebesgedicht auch noch ein

Plagiat an Horaz begangen haben. Dabei wiegen des Dichters persönliche polemische Zwecke immer mehr vor, so dass sich die Vorgänge nur scheinbar auf Horaz und die von ihm geschaffenen Gestalten beziehen.

Eine deutliche Nachahmung findet sich noch Akt IV, 1, wo Tucca von Horaz sagt: *"He carries hay in his horn; he will sooner lose his best friend than his least jest. What he once drops upon paper, lives eternally to upbraid him in the mouth of every slave, tankard-bearer, or waterman; not a bawd, or a boy that comes from the bake-house, but shall point at him . ."* (II, 474). Das Citierte ist frei übersetzt aus Horaz, *Sat.* I, 4, 34 ff.:

Foenum habet in cornu, longe fuge: dummodo risum
Excutiat sibi, non hic cuiquam parcet amico,
Et quodcunque semel chartis inleverit, omnes
Gestiet a furno redeuntes scire lacuque,
Et pueros et anus.

Akt V, 1 sagt Horaz seinem Feinde Demetrius:

Envy me still, so long as Virgil loves me,
Gallus, Tibullus, and the best best Caesar,
My dear Maecenas etc. (II, 527).

S. Horaz, *Sat.* I, 10, 88 ff.:

Plotius et Varius, Maecenas Vergiliusque,
Valgius et probet haec Octavius optimus atque
Fuscus et haec utinam Viscorum laudet uterque.

In dem Prolog von *The Fox* erinnert die Stelle:

Only a little salt remaineth
Wherewith he'll rub your cheeks — (III, 169)

an Horaz, *Sat.* I, 10, 11:

. . at idem, quod sale multo
Urbem defricuit.

Ebendas. I, 1 sagt Volpone vom Golde:

Thou art virtue, fame,
Honour and all things else. Who can get thee,
He shall be noble, valiant, honest, wise . . (III, 171).

S. Horaz, *Sat.* II, 3, 94 ff.:

Omnis enim res,
Virtus, fama, decus, divina humanaque pulchris

Divitiis parent, quas qui construxerit, ille
Clarus erit, fortis, justus. Sapiensque? Etiam et rex.

In derselben Scene schmeichelt der Parasit Mosca dem Volpone mit den Worten:

You are not like the thrasher that doth stand
With a huge flail, watching a heap of corn,
And hungry, does not taste the smallest grain,
But feeds on mallows and such bitter herbs (III, 172).

S. Hor. *Sat.* II, 3, 111 ff.:

Siquis ad ingentem frumenti semper acervum
Porrectus vigilet cum largo fuste, neque illinc
Audeat esuriens dominus contingere granum
Ac potius foliis parcus vescatur amaris.

Ebendas. nennt sich Volpone

. . not a fox,
Stretch'd on the earth, with fine delusive sleights
Mocking a gaping crow (III, 181).

S. Hor. *Sat.* II, 5, 55:

Plerumque recoctus
Scriba ex quinqueviro corvum deludit hiantem.

Ebendas. bittet Mosca heuchlerisch den Advokaten Voltore, der sich durch Moscas Bemühungen zum Erben Volpones eingesetzt glaubt:

. . write me in your family (III, 184).

Dieser Ausdruck wird, nach Giff., zu Js. Zeit häufig gebraucht. Er lässt sich vielleicht auf Horaz zurückführen:

Scribe tui gregis hunc (*Ep.* I, 9, 13).

In derselben Scene sind endlich noch von Horaz die Worte des Mosca: [*Volpone*] *nothing bequeathed them* [den Erbschleichern] *but to cry and curse* (III, 196).

S. Hor. *Sat.* II, 5, 69:

Invenietque
Nil sibi legatum praeter plorare suisque.

In *Bartholomew Fair* (II, 1) sagt Overdo: "*Fain would I meet that Linceus now, that eagle's eye, that piercing Epidaurian serpent* (*as my Quintus Horace calls him*) . ." Nämlich ein so scharfes Auge möchte er treffen, das im stande wäre, ihn in seiner Verkleidung zu erkennen (IV, 401). Dass der Friedens-

richter seine Rede gerne mit horazischen Ausdrücken schmückt, haben wir schon oben (s. S. 106 f.) gesehen. Hier denkt er an Hor. *Sat.* I, 3, 26 f.:

Cur in amicorum vitiis tam cernis acutum,
Quam aut aquila aut serpens Epidaurius.

In *The Devil is an Ass*, I, 3, erhält Wittipol für einen an Fitzdottrel entliehenen Mantel die Erlaubnis, eine Viertelstunde mit dessen Frau zu reden. Er mahnt diese:

You grow old, while I tell you this (V, 33).

S. Hor. *Carm.* I, 11, 8 f.:

Dum loquimur, fugerit invida
Aetas, carpe diem.

Ebendas. II, 1 redet Meercraft dem Fitzdottrel als künftigem *Duke of Drown'land* ein, dass sein Name in dem Herzogtum weiterleben werde:

Yes when you
Have no foot left; as that must be, sir, one day,
And though it tarry in your heirs some forty,
Fifty descents, the longer liver at last, yet,
Must thrust them out on't, if no quirk in law,
Or odd vice of their own not do it first (V, 61).

S. Hor. *Sat.* II, 2, 129 ff.:

Nam propriae telluris erum natura neque illum
Nec me nec quemquam statuit; nos expulit ille,
Illum aut nequities, aut vafri inscitia juris,
Postremo expellet certe vivacior haeres.

In *The Staple of News* II, 1, redet Pennyboy sen. Pecunia folgendermassen an:

All this nether world
Is yours, you command it and do sway it;
The honour of it and the honesty,
The reputation, ay, and the religion,
(I was about to say, and had not err'd)
Is queen Pecunia's (V, 202).

S. Hor. *Sat.* II, 3, 94 ff.:

Omnis enim res,
Virtus, fama, decus, divina humanaque pulchris
Divitiis parent (s. S. 124).

Und *Ep.* I, 6, 36 ff.:

. . fidemque et amicos
Et genus et formam Regina Pecunia donat.

Ebendas., IV, 1 rühmt Fitton an Pecunia:

O she has
A front too slippery to be looked upon (V, 269).

J. nimmt dieses Bild aus Horaz *Carm.* I, 19, 8:

. . vultus nimium lubricus adspici.

Der nämliche Ausdruck findet sich in *The Sad Shepherd,* II, 1. Die Hexe Maudlin hat ihrer Tochter Douce die Gestalt der schönen Schäferin Earine gegeben und sagt ihr, wie wunderbar sie dieser gleiche:

. . your form
Shall show too slippery to be look'd upon (VI, 275.

Vgl. ausserdem noch S. 123 f.).

In *The New Inn,* I, 1 spricht Lovell dem als Wirt auftretenden Lord Frampul seine Verwunderung aus, dass ein Mann von seinen Fähigkeiten, *sagacity and clear nostril,* ein so gewöhnliches Gewerbe treibe (V, 336). Der letztere Ausdruck ist eine Übersetzung der horazischen Wendung *emunctae naris.*

2. Nachahmungen etc. in den Masques.

Auch hierin hat jene heitere Wein- und Liebeslyrik nach der Art Anakreons, von welcher Hor. ein Hauptvertreter in der römischen Litteratur ist, fast nirgends einen wirklichen Einfluss ausgeübt. Was man in diesen Stücken als anakreontisch bezeichnen könnte, klingt selten speziell an Horaz an.

In *A Challenge at Tilt* sagt der zweite der *Cupids: "Had I not lighted my torches in her eyes, planted my mother's roses in her cheeks; were not her eyebrows bent to the fashion of my bow, and her looks ready to be looked thence, like my shafts?"* (VII, 228). Davon erinnert jedes Bild an die Anakreontik, aber ohne dass man die gerade für Horaz charakteristische Art, die griechische Mythologie in seine Lyrik zu verweben, erkennen würde. Man könnte etwa bei den Worten des ersten

Cupid: "Did I not shoot myself into him like a flame?" (VII, 229) an Hor. *Carm.* I, 19, 9 denken: *In me tota ruens Venus*, was bei Anakreon Lied XIV, V. 14 f. entsprechen würde.

In der *Masque of Metamorphosed Gipsies* wird wieder ein Gesicht gerühmt. *"too slippery to be looked upon"* (VII, 389. S. S. 122).

In der *Masque Time Vindicated* tritt Amor mit seinem Gefolge von mythologischen Gestalten auf. Die Verse:

A little Cupid, arm'd with fire,
Attended by a jocund sport (VIII, 16)

hat J. an einer anderen Stelle (s. S. 98) selbst in Beziehung gesetzt zu Hor. *Carm.* I. 2, 34:

Erycina ridens,
Quam Jocus circumvolat et Cupido.

In *The Fortunate Isles* urteilt Johphiel über Merefool:

This fool should have been sent to Anticyra,
The isle of Ellebore (VIII, 80).

S. Hor. *Sat.* II, 3, 83 ff.:

Dandast ellebori multo pars maxima avaris;
Nescio an Anticyram ratio illis destinet omnem.

Und ebendas. V. 166:

Naviget Anticyram!

3. Nachahmungen etc. in der Lyrik.

a. In den Epigrammen.

Das *Epigr.* LXXIV *To Thomas Lord Chancellor Egerton* enthält einige Anspielungen auf Hor. *Carm.* IV, 9, 39:

Whilst thy weigh'd judgment, Egerton, I hear,
And know thee then a judge, not of one year;
Whilst I behold thee live with purest hands etc. (VIII, 191) —
Consulque non unius anni,
Sed quoties bonus atque fidus
Iudex honestum praetulit utili.

In dem an den Schauspieler Edward Allen gerichteten *Epigr.* LXXXIX werden *skilful Roscius and grave Aesop* erwähnt.

S. Hor. *Ep.* II, 1, 82:

Quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit (VIII, 200).

Das Epigramm XCVIII *To Sir Thomas Roe* enthält ein horazisches Bild:

He that is round within himself and straight,
Need seek no other strength, no other height.
Fortune upon him breaks herself (VIII, 210).

S. Hor. *Sat.* II, 7, 86:

. . in se ipso totus, teres atque rotundus . .
In quem manca ruit semper fortuna.

In dem Epigr. CI *Inviting a Friend to Supper* ist die Rede von einem Wein,

Which is the Mermaid's now, but shall be mine (VIII, 213).

S. Hor. *Carm.* IV, 12, 17:

Nardi parvus onyx eliciet cadum
Qui nunc Sulpiciis accubat horreis.

Im *Epigr.* CXXX *To Alphonso Ferrabosco, on his Book,* hat J. V. 393 ff. der *Ars poet.* vor Augen, wenn er spricht von

. . that bold fame
Of building towns, and making wild beasts tame,
Which music had etc. (VIII, 237).

Irrtümlicherweise bemerkt dazu Giff.: "*Jonson had in view Horace's admirable description of the office of the ancient Chorus*". Horaz schreibt vielmehr die erwähnten Wirkungen dem Gesange überhaupt zu, und nennt als Beispiele Orpheus, Amphion u. a.:

Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.

Und V. 399:

Oppida moliri, leges incidere ligno etc.

b. In The Forest.

Das Gedicht XII des *Forest, Epistle to Elizabeth, Countess of Rutland* enthält mehrere Anlehnungen an Horaz:

Whilst that for which all virtue now is sold,
And almost every vice, almighty gold . .
(VIII, 275. S. S. 121).

Weiter unten ist die Rede von früheren Zeiten,

When gold was made no weapon to cut throats,
Or put to flight Astrea, when her ingots
Were yet unfound, and better placed in earth . .

S. Hor. *Carm.* III, 3, 49 ff.:

Aurum irrepertum et sic melius situm
Cum terra celat, spernere fortior
Quam cogere humanos in usus
Omne sacrum rapiente dextra.

Ebendas.:

Whilst gold bears all this sway,
I, that have none to send you, send you verse (VIII, 276).

Vgl. auch das Epigr. *To the Lord Treasurer of England* (S. 128 f.).

S. Hor. *Carm.* IV, 8, 9 ff.:

Sed non haec mihi vis, nec tibi talium
Res est aut animus deliciarum egens.
Gaudes carminibus; carmina possumus
Donare et pretium dicere muneris.

In derselben Epistel ist noch von Horaz der Gedanke:

There were brave men before
Ajax, or Idomen, or all the store
That Homer brought to Troy; yet none so live
Because they lack'd the sacred pen could give
Life unto them . . (VIII, 277).

S. Hor. *Carm.* IV, 9, 25 ff.:

Vixere fortes ante Agamemnona
Multi; sed omnes inlacrimabiles
Urgentur ignotique longa
Nocte, carent quia vate sacro.

c. In The Underwoods.

In zahlreichen Gedichten der *Underwoods* ist der ganze mythologische Apparat in Bewegung gesetzt; jedoch im allgemeinen mit mehr Natürlichkeit als in den endlosen Allegorien der Masques.

Das Gedicht VII dieser Sammlung, *My Picture, left in*

Scotland, spielt mit den Eigenschaften, die Amor zugeschrieben werden. So heisst es in den ersten Zeilen:

I now think, Love is rather deaf than blind etc. (VIII, 324).

Im Gedichte IX wird das beliebte Motiv des im Traume erscheinenden Amor behandelt:

Love in a subtle dream disguised,
Hath both my heart and me surprised . . (VIII, 325).

Aber selbst derartige Stellen lassen sich nicht mit Hor. direkt in Verbindung setzen.

In dem Sonett XXV *To the Author* erinnert der Vergleich zwischen einer Dichtung und einem Bilde an die Anfangsverse der *Ars poet.:*

In picture, they which truly understand,
Require (besides the likeness of the thing)
Light posture, heightening, shadow, colouring
(VIII, 351).
Ut pictura poesis; erit quae si propius stes,
Te capiat magis, et quae, jam si longius abstes.

XXVIII *To Richard Brome, on his Comedy of the Northern Lass* enthält die Verse:

Both learned and unlearned all write plays.
It was not so of old: men took up trades
That knew the crafts they had been bred in right;
An honest bilboe-smith would make good blades,
And the physician teach men etc. (VIII, 356).

S. Hor. *Ep.* II, 1, 114 ff.:

Navem agere ignarus navis timet: abrotonum aegro
Non audet, nisi qui didicit, dare. Quod medicorumst
Promittunt medici: tractant fabrilia fabri.
Scribimus indocti doctique poemata passim.

XXXI *An Epistle to Master John Selden* beginnt:

I know to whom I write; here. I am sure,
Though I be short, I cannot be obscure (VIII, 364).

Dabei dachte der Dichter an Hor., *Ars poet.* 25 f.:

. . breris esse laboro,
Obscurus fio.

Zu XXXII *An Epistle to a Friend (Master Colby), to persuade him to the Wars* bemerkt Giff.: "*This epistle, which*

possesses no ordinary degree of merit, partakes of the nature of satire. The author had his favourite, Horace, in view, when he drew it up" (VIII, 367 ff.). Der Gedankengang dieser Epistel ist: Ziehe in den Kampf, und verlasse die Gesellschaft, in welcher jeder mit einem anderen Fehler behaftet ist. Sieh den Ehrgeizigen, den Falschen, den Habsüchtigen an, sie alle folgen blind ihrem Triebe. — Es finden sich daher mehr oder weniger verschwommene Reminiscenzen aus denjenigen Gedichten des Horaz, in welchen er die Thorheiten und Laster seiner Zeit geisselt. So mag J. vielleicht bei den Versen:

Look on the false and cunning man, that loves
No person, nor is loved etc.

an Hor. *Sat.* I, 1, 86 f. gedacht haben:

Miraris . .,
Si nemo praestet, quem non mercaris, amorem?

Oder bei den Worten:

The husband now's call'd churlish, or a poor
Nature, that will not let his wife be a whore;
Or use all arts, or haunt all companies
That may corrupt her, even in his eyes (VIII, 370)

an *Carm.* III, 6, 29 ff.:

Sed iussa coram non sine conscio
Surgit marito.

Doch trägt dieses Gedicht mehr im allgemeinen den Charakter jener Satiren, welche Horaz gegen die Ausartungen seiner Zeit richtet, als dass man an jeder Stelle im einzelnen bestimmte Vorbilder nachweisen könnte.

Neben dieser ausgeprägten Vorliebe für die Satiren des Horaz bringt J. auch in den Underwoods nur ganz vereinzelt leise Anklänge an dessen Lyrik. Für seine Art, die Anakreontik nachzuahmen, ist die Vorstellung von Augen, an deren Feuer Amor seine Fackeln anzünden könnte, typisch. S. z. B. XXXVI, *An Elegy* (VIII, 377). Ebenso gerne verwendet er den Vergleich der Augenbrauen mit Amors Bogen (ebendas.).

Der Gedanke des Horaz, dass die vom Dichter Besungenen unsterblich sind, wird in XLVI, *An Ode*, zum Ausdrucke gebracht:

Did Sappho, on her seven-tongued lute,
So speak, as yet it is not mute,
Of Phaon's form? or doth the boy,
In whom Anacreon once did joy,
Lie drawn to life in his soft verse
As he whom Maro did rehearse? (VIII, 389).

S. Hor. *Carm.* IV, 9, 9 ff.:

Nec siquid olim lusit Anacreon,
Delevit aetas: spirat adhuc amor
Vivuntque commissi colores
Aeoliae fidibus puellae.

Das Gedicht LXIII (VIII, 425) ist betitelt *A Speech, according to Horace.* Ausser der allgemeinen satirischen Tendenz findet sich jedoch nichts darin, was den Titel berechtigt. Das Gedicht spricht von Festen und Turnieren, von einer Kriegsschule, in welcher Pulver und Papier nicht gespart wird, um die jungen Offiziere heranzubilden. Aber so stolz diese mit ihren, aus Büchern erworbenen, kriegerischen Kenntnissen prunken, so sind sie doch nur Grosssprecher. Sie vertreiben sich die Zeit mit Pferden, Hunden u. dgl. Sie glauben, ihr alter Adel enthebe sie der Pflicht, ernstlich zu arbeiten. Am Schlusse wird dann noch der Kram geschildert, den sie zum Bemalen der Augenbrauen, Schminken etc. brauchen. J. ist insofern berechtigt, diese Epistel *according to Horace* zu nennen, als sie eine Satire auf Zeitverhältnisse ist, ähnlich denjenigen, in welchen Horaz die Schwächen seiner Zeit bespricht.

Die horazische Ode an L. Marcius Censorinus (IV, 8) ist bezüglich ihres Gedankenganges Vorbild geworden für das Epigr. XCIV *To the right honourable, the Lord Treasurer of England:*

If to my mind, great lord, I had a state,
I would present you now with curious plate
Of Norembery or Turkey etc.
(IX, 44. Vgl. VIII, 276; S. 125).

J. fährt dann, ebenso wie Hor., fort: Solche Reichtümer kann ich dir nicht geben. Nimm daher das entgegen, was der

Dichter zu schenken vermag, und was dir auch mehr Freude macht, nämlich Lieder.

. . I can time a song
Aloud: and haply, it may last as long.

S. Hor. *Carm.* IV, 8, 1 ff.:

Donarem pateras grataque commodus,
Censorine, meis aera sodalibus etc.

Sodann V. 9 ff.:

Sed non haec mihi vis, nec tibi talium
Res est aut animus deliciarum egens,
Gaudes carminibus: carmina possumus
Donare et pretium dicere muneris.

Werfen wir einen zusammenfassenden Blick auf die Fäden, welche J. mit Horaz verbinden, so bemerken wir deren eine so grosse Zahl in manchen Werken, dass sie stark ins Auge fallen, bei einigen, besonders dem *Poetaster* und mehreren Maskenspielen, sogar sehr wesentlich zum Gepräge beitragen. Aber man kann nicht jedesmal anerkennen, dass das Bild, welches sich so dem Beschauer bietet, von vollkommen schöner Wirkung sei. Anstatt die horazischen Fäden mit dem Selbstgeschaffenen zu einem einheitlichen Kunstwerke zu verweben, hat sie J. einigen Werken nur wie aufs Geratewohl angeflickt, während doch die Aufgabe des Künstlers darin besteht, alle Elemente seiner Schöpfung in harmonischen Einklang zu bringen. Auch an sich schöne Farben wirken störend, wenn sie nicht zu der einheitlichen Stimmung eines Bildes passen. Diese, auch von Horaz, und nach seinem Vorbilde von J. mehrfach ausgesprochene Regel beachtet der englische Dichter nicht immer. Wie zwecklos und vom dramatischen Standpunkte aus verfehlt ist z. B. die auf S. 114 besprochene Einschiebung einer langen horazischen Satire im *Poetaster!* Man möchte glauben, dass ihn dazu nur der Wunsch verleitete, seine Gelehrsamkeit und Übersetzungskunst auch einem grösseren Publikum vorzuführen.

Eine Untersuchung über die Entlehnungen Js. aus anderen Klassikern, in der Art wie sie hier bezüglich des Hor. zusammengestellt sind, würde qualitativ ein ähnliches Resultat ergeben. Quantitativ steht aber Horaz an erster Stelle.

Bei Js. dichterischer Thätigkeit lässt sich eine manchmal etwas zu weitgehende Abhängigkeit von klassischen Autoren nicht bestreiten. Die Gelehrsamkeit, welche er nicht immer genügend von seiner Poesie fernzuhalten vermochte, hat viel mit dazu beigetragen, seine Werke dem Geschmacke zahlreicher Leser zu entfremden. Es ist begreiflich, dass die zuweilen etwas pedantische Ausschmückung seiner Werke mit Citaten, die häufigen Wiederholungen, beispielsweise der Ansicht des Horaz vom Nutzen und Vergnügen der Dichtkunst, einen unangenehmen Eindruck hervorbringen können.

Aber Unrecht geschieht J. von jedem, der sich durch solche gelegentliche Schwächen des Dichters abhalten lässt, zu den reichen Schätzen seiner Poesie vorzudringen. Es lassen sich dadurch immer noch allzuviele die Entdeckung entgehen, dass zahlreiche Dichtungen Js. eine Fülle von Schönheiten enthalten, einige aber, durch keine störende Zuthat entstellt, sondern durch die klassischen Muster emporgehoben, vollendete Schöpfungen eines Meisters sind, der unter den Männern aus Englands glänzendster Zeit neben seinem Freunde Shakespeare in erster Linie steht. Und wenn einmal die Zeit kommt, wo von den elisabethanischen Dramatikern ausser dem grössten unter ihnen auch andere die moderne Bühne betreten, dann werden Js. bedeutendste Lustspiele bei ihrer Regelmässigkeit, Ordnung und jener vollendeteren Form, welche der Dichter sein Leben lang verfochten hat, nichts von den Schwierigkeiten bieten, wie sie die Einrichtung z. B. Shakespeare'scher Dramen verursacht. Js. besonderes Verdienst ist es gewesen, sich durch die übergrosse Freiheit und Regellossigkeit in der scenischen Anordnung, welche die damaligen Bühnenverhältnisse gestatteten, nicht abhalten zu lassen, der Entwicklung vorzuarbeiten, welche das moderne Drama bezüglich der Technik notwendig nehmen musste.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XVII.

ROBERT BURNS' BEZIEHUNGEN ZUR LITTERATUR.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1899.

ROBERT BURNS'

BEZIEHUNGEN ZUR LITTERATUR.

VON

DR. HEINRICH MOLENAAR.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1899.

Alle Rechte vorbehalten.

Vorwort.

Das Folgende soll eine Vorarbeit sein für eine neue kritische Ausgabe von Robert Burns' Werken, in deren Anmerkungen und Index[1]) all das zu verwerten wäre, was hier zusammengestellt und neu gefunden wurde. Ferner könnte die Arbeit für einen Biographen des Dichters von Wert sein, der besonders dessen Geistesentwicklung zum Gegenstand seiner Darstellung machen wollte. Leider mussten einige Citate unverifiziert bleiben. Dieselben sind in einem besonderen Anhang angeführt. Durch die gütige Mitwirkung vielbelesener Litteraturfreunde wird diese Lücke, wie ich hoffe, bald ausgefüllt werden. Wer selbst ganze Werke eines einzigen Citates wegen — und wie oft vergeblich! — durchsucht hat, wird über diesen Mangel nicht allzu schroff urteilen.

Indem ich für diese zukünftige Unterstützung im voraus bestens danke, ergreife ich mit Freuden die Gelegenheit, allen denen an dieser Stelle meinen wärmsten Dank auszusprechen, die mir bisher bei Abfassung dieser Schrift behilflich waren. Die Anregung dazu verdanke ich Herrn Professor Koeppel: wertvolle Winke erteilten mir Herr Professor Varnhagen und mein Freund, Dr. Swallow; besonders bin ich aber Herrn Professor Schick für eine Fülle von Anregung zu dauerndem Danke verpflichtet.

Weissenburg a. S., im Oktober 1898.

Der Verfasser.

[1]) Es sei hier besonders auf die Mangelhaftigkeit des Index in Douglas' Ausgabe hingewiesen.

Inhalt.

Seite

Vorwort V
Benützte Litteratur IX
Einleitung 1
I. Schottische Einflüsse 3
1. Ältere schottische Dichter 4
2. Burns' Zeitgenossen 13
II. Englische Einflüsse 23
1. Ältere englische Dichter 24
2. Dramatiker 28
3. Andere Dichter des 18. Jahrhunderts 37
4. Prosaschriftsteller 67
a. Novellisten. Essayisten usw. 67
b. Geschichtschreiber 78
c. Philosophie und Verwandtes 79
d. Theologie 83
e. Allerlei 87
III. Fremde Einflüsse 89
1. Biblische Citate 89
a. Altes Testament 90
b. Neues Testament 94
2. Altklassisches 96
a. Griechische Schriftsteller 97
b. Lateinische Schriftsteller 99
3. Moderne nichtbritische Schriftsteller 102
a. Franzosen 102
b. Italiener 103
c. Spanier 104
d. Deutsche 104
e. Holländer 104
Schluss 105
Zusätze und Berichtigungen 107
Anhang 127
Index 130

Benützte Litteratur.

A. Ausgaben von Burns' Werken.

*Chambers: The Life and Works of R. Burns. Neuausgabe von Ed. Wallace. Edinburgh u. London. 1896. 4 Bde. 8°.

Cunningham, Allan: The Works of R. Burns with his Life. Boston. 1834. 4 Bde. 8°.

Cunningham, Allan: The Works of R. Burns Complete in one Volume with Life. London. 1842.

Currie, Dr.: The Works of R. Burns with an Account of his Life and a Criticism on his Writings. Liverpool. 1800. 4 Bde. 8°.

Douglas, Wm. Scott: The Works of R. Burns. Edinburgh 1877—79. 6 Bde. 8°.

(Nach diesem Werk wird unten alles citiert.)

*Henley & Henderson: The Poetry of R. Burns. Edinburgh. 1896. 4 Bde. 8°.

Sherwin: The Poetical Works of R. Burns Preceded by an Original Life of the Author. London. 1823. 2 Bde. 8°.

B. Weitere Burnslitteratur.

Angellier, Auguste: Robert Burns. Paris. 1893. 2 Bde. 8°.

Blackie, John Stuart: Life of Robert Burns. London. 1888. 8°. (Great Writers ed. by Professor Eric S. Robertson, M. A.)

Carlyle, Thomas: Burns. (In Bd. II. S. 258 von Critical and Miscellaneous Essays. London. 1847. 8°.)

Cromek, R. H.: Reliques of Robert Burns. London. 1808. 8°.

Currie, Dr.: The Life of Robert Burns. London. 1826. 12°. (Dove's English Classics.)

Lockhart, J. G., LL. B.: Life of R. Burns. Edinburgh. 1828. 8°.

Reid, J. B.: A Complete Word and Phrase Concordance to the Poems and Songs of Robert Burns. Glasgow. 1889. 8°.

* Siehe Zusätze und Berichtigungen S. 107.

Ross, J. D.: Burnsiana, a Collection of Literary Odds and Ends Relating to Burns. London. 1893. 2 Bde. 4°.

Shairp, Principal: Robert Burns. London. 1879. 8°. (Morley's English Men of Letters.)

Die übrige Burnslitteratur bietet die vorzügliche Bibliographie von John P. Anderson in John Stuart Blackie's Life of Burns.

C. Übrige Litteratur.

Addison, Joseph. (In Johnson's English Poets. Bd. 23—30.)

Aiken, Dr.: Select Works of the British Poets. London. 18.. 8°.

Anderson: A Complete Edition of the Poets of Great Britain. London u. Edinburg. 1793—94.

Aytoun, Sir Robert: The Poems ed. by the Rev. Ch. Rogers. London. 1871. 8°.

Baker, D. E.: Biographia Dramatica or a Companion to the Playhouse etc. Compiled to the Year 1764 etc. Brought down to 1811 by Stephen Jones. London. 1812. 3 Bde. 8°.

Blacklock, Thomas: Poems. London. 1756. 8°.

Blind Harry, siehe Henry the Minstrel.

Brandl: Mittelenglische Litteratur. (In Paul's Grundriss der Germanischen Philologie, Band II. 1893.)

Buckingham, George Villiers, 2nd Duke of: The Rehearsal, a Comedy in Five Acts and Chiefly in Prose. London. 1672. 4°.

Chambers, Robert: A Biographical Dictionary of Eminent Scotsmen, Revised by Rev. Th. Thomson. London. 1868. 3 Bde. 8°.

Cloots, Anacharsis: La République Universelle. Paris. L'an 4 de la Rédemption.

Cririe, James, D. D.: Scottish Scenery or Sketches in Verse, Descriptive of Scenes Chiefly in the Highlands of Scotland. London. 1803. 4°.

Douglas, Gavin: The Poetical Works ed. by John Small. Edinburgh. 1874. 4 Bde. 8°.

Dryden, John: The Poetical Works ed. by L. Gantter. Stuttgart. 1855. 8°.

D'Urfey, Tom: Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy. London. 1719—20. 6 Bde. 12°.

Fergusson, Robert: The Poetical Works (People's Edition). Edinburgh. 1840. 8°.

Fielding, Henry: The Works etc. with an Essay on his Life and Genius by Arthur Murphy ed. by J. B. Browne. London. 1871. 10 Bde. 8°.

Goldsmith, Oliver: The Select Works (Tauchnitz). Leipzig. 1842. 8°.

Gosse: A History of Eighteenth Century Literature. London. 1889. 8°.

Gray, Thomas: The Works etc. with Memoirs of his Life and Writings by W. Mason. London. 1814. 2 Bde. 8°.

Henry the Minstrel: The Actis and Deidis of the Illustre and Vailzeand Campioun Schir William Wallace Knicht of Ellerslie ed. by James Moir (Scottish Text Society). Edinburgh. 1889. 8°.

Hervey, James: Meditations and Contemplations. London. 1786. 2 Bde. 8°.

Hettner, Hermann: Geschichte der englischen Litteratur von 1660—1770. (I. Teil der Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts.) Braunschweig. 1856. 8°.

Hunt, Leigh: The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh and Farquhar with Biographical and Critical Notices. London. 1840. 8°.

Irving, D.: The History of Scottish Poetry ed. by Aitken Carlyle. Edinburgh. 1861. 8°.

Irving, Joseph: The Book of Scotsmen. Paisley. 1881. 8°.

Johnson's Collection: The Scots Musical Museum. Edinburgh. 1787—1803. 6 Bde. 8°.

Macpherson: Ossian (Tauchnitz). Leipzig. 1847.

Marlowe, Christopher: The Works etc. ed. by the Rev. Alexander Dyce. London. 1850. 8°.

Milton, John: The Poetical Works. A New Edition Carefully Revised, from the Text of Thomas Newton, D. D. London. 1864. 8°.

Milton, John: The Prose Works ed. by Charles Symmons, D. D. London. 1806. 7 Bde. 4°.

Percy, Thomas: Reliques of Ancient English Poetry. London. 1765. 8°.

Prior, Matthew: The Poetical Works. London. 1779. 8°.

Pope, Alexander: The Poetical Works. (In Johnson's English Poets. Bd. 45—47.)

Ramsay, Allan: a) Poems. Edinburgh. 1721. 4°.

Ramsay, Allan: b) Poems. London. 1800. 2 Bde. 8°.

Ramsay, Allan: The Tea Table Miscellany, a Collection of Choice Songs, Scots and English, Reprinted from the Fourteenth Edition. Glasgow. 1871. 2 Bde. 8°.

Schipper, Dr. J.: Neuenglische Metrik. Bonn. 1888. 8°.

Schipper, Dr. J.: Grundriss der Englischen Metrik. Wien. 1895. 8°.

Schmidt, Alexander: Shakespeare-Lexicon. Berlin. 1886. 2 Bde. 8°.

Shakespeare, William: Works (Globe Edition). London. 1866. 8°.

Shenstone, William: Works. London. 1769. 3 Bde. 8°.

Skeat, W. W.: The Kingis Quair. Edinburgh u. London. 1884. 8°.

Sterne, Laurence: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Basel. 1792. 2 Bde. 8°.

Taine, H.: Histoire de la littérature anglaise. Paris. 1863. 8°.

Thomson, James: Works. London. 1750. 4 Bde. 8°

Thomson's Collection: A Select Collection of Original Scotish Airs by Kozeluch and Pleyell with Select and Characteristic Verses by the most Admired Scotish Poets, Adapted to Each Air, the Greater Number of these Written for this Work by Burns. London, printed and sold by Preston. 6 Bde.

Watson: Collection of Scots Poems. Neudruck: Glasgow. 1869. 8°.

Young, Edward: The Poetical Works. (In Johnson's English Poets. Bd. 60—62.)

Endlich wurden benutzt die bekannten Nachschlagewerke von Allibone, das Dictionary of National Biography u. Lowndes' Bibliographie.

Einleitung.

O voice of Nature — voice of Burns!
Whoe'er forgets what once he learns
Out of thy heart-warm volume?
Lockhart.[1]

Wen dürfte man wohl mit mehr Recht einen Naturdichter nennen, als Robert Burns? Und doch stehen wir vor der merkwürdigen Thatsache, dass sich in seinen Werken nicht weniger als etwa 200 Namen mehr oder minder bedeutender Dichter und Schriftsteller verzeichnet finden, zu denen er in irgend welcher Beziehung stand, oder mit deren Werken er vertraut war. Sind es nun auch sehr wenige, von denen Burns in seinem Schaffen nachhaltig beeinflusst wurde, so ist es für den Litterarhistoriker doch von Wert, tiefere Einsicht zu gewinnen in den geistigen Entwicklungsgang dieses merkwürdigen Mannes: und dabei müssen natürlich auch diejenigen Erscheinungen der Litteratur genannt werden, mit denen Burns nur ganz flüchtig in Berührung kam, sowie solche, deren Bedeutung für die allgemeine Litteratur sehr gering ist.

Naturgemäss finden sich in Burns' Dichtungen weit weniger litterarische Beziehungen, als in seinen Briefen, die er reichlich mit Citaten auszustatten liebte, wie er selbst an seine mütterliche Freundin, Mrs. Dunlop, VI. 40[2]) schreibt: "I pick up favourite quotations, and store them in my mind

[1]) The Champion. Ross. Burnsiana 56.

[2]) Zahlen ohne nähere Angabe beziehen sich im folgenden stets auf Band (römisch) und Seite (arabisch) der Ausgabe von Douglas. Citate, die in Burns' Werken vorkommen, sind kursiv gedruckt.

as ready armour, offensive or defensive, amid the struggle of this turbulent existence."

Burns' schottische Lieder, denen er ja doch allein seine ruhmvolle Stellung in der Weltlitteratur verdankt, haben eigentlich nur eine Hauptquelle — die Volkspoesie.[1]) Eine wissenschaftliche Erörterung dieser Einflüsse kann nur auf dem Boden eines gründlichen Studiums des schottischen Liederschatzes selbst erwachsen und würde über den Rahmen dieser Arbeit, die sich nur mit dem Einfluss bestimmter Persönlichkeiten auf unseren Dichter befasst, hinausgehen. Es können also in dem ersten Teile dieser Abhandlung nur diejenigen schottischen Dichter Berücksichtigung finden, deren Namen bekannt sind und die einen erkennbaren Einfluss auf Burns geübt haben.

[1]) Vgl. hierüber Angellier II. Chap. 1: Les Origines Littéraires de Burns. La Poésie en Écosse. und Ross, Burnsiana I. S. 51.

I. Schottische Einflüsse.

> "*There is a noble sublimity, a heart-melting tenderness in some of these ancient fragments which show them to be the work of a masterly hand.*"
>
> *Robert Burns.*[1])

An mehr als einer Stelle preist Burns den Jungbrunnen der schottischen Volkspoesie, aus dem er immer mit Begeisterung geschöpft hat und dem er selbst dann wieder einen reichen Strom herrlicher Dichtungen zuführte. So berechtigt dieses Lob auch ist, so müssen wir doch oft lächeln über die blinde Verehrung, die Burns seinen Vorbildern zollte, vor allem Ramsay und Fergusson, die er ja selbst so weit überflügelte. Freilich waren sie es vor allem, die ihm zuerst die Augen öffneten über seinen Beruf, und seinen geistigen Erzeugern bewahrt der Mensch mit Recht ein dankbares und ehrerbietiges Andenken; dennoch muss es uns wundern, dass Burns nicht schliesslich doch seine bedeutende Überlegenheit über jene erkannte.

Nicht nur was Form und dichterischen Gehalt anlangt, hat Burns seine alten Vorbilder weit hinter sich gelassen: vor allem verdankt ihm die schottische Volksdichtung eine ganz bedeutende sittliche Läuterung. Das bekannteste und beste Beispiel hierfür ist "John Anderson My Jo" II. 224. Vgl. Percy's Reliques II. 110.

In der Form lehnt er sich meist eng an seine Vorbilder an, was in der Regel schon durch die Melodie bedingt war,

[1]) Common-Place Book IV. 93.

doch finden wir bei ihm vielfach eine reichere Verwendung des Reimes.

Eine eingehende metrische Untersuchung seiner Dichtungen ergibt, dass er nur ganz wenig neue Metren geschaffen hat und auch diese sind nur Modifikationen schon vorhandener Formen. So dürften z. B. die Metren: aa b cc b dd b ee b
2 3 2 3 2 3 3
in: "Beware o' Bonie Ann" (II. 201) und: aa B cc B dd B ee B
2 4 4 2 4 4
in: "O Leave Novels" (I. 74) mit ihren viermal wiederkehrenden Endreimen vor Burns kaum nachzuweisen sein.

Vgl. Schipper, Grundriss S. 299.

1. Ältere schottische Dichter.

Von Burns' schottischen Vorgängern haben, wenn wir vom Volkslied absehen, eigentlich nur Gilbertfield, Ramsay und Fergusson nachhaltig auf ihn eingewirkt; doch müssen vorher einige ältere Dichter erwähnt werden, auf die er sich flüchtig bezogen hat. Der älteste von ihnen ist

Thomas Learmont the Rhymer[1] (1220—1297).

Seinen Geburtsort Earlston besuchte B. am 15. Mai 1787. IV. 235 und 252.

James I. (1394—1437).

Seine angeblichen Werke "*Christis Kirk of the Grene*"[2] und "*The Gaberlunzie Man*" hielt Burns für Dichtungen Jakobs V. Vgl. Rem. 226. V. 445.

Ersteres Gedicht fand er in Ramsays "Evergreen" I. S. 1, letzteres in dessen "Tea Table Miscellany" I. S. 80. Burns kannte unstreitig Ramsays Fortsetzung von "Christ's Kirk on the Green", die auch von Jakobs I. (?) "Peblis to the Play"[2] beeinflusst ist und wieder Fergusson in "Hallowfair" und

[1] Vgl. Stuart Blackie, Life of B. S. 92.

[2] Nach Skeat (Introduction to the Kingis Quair XVII ff.) gehören beide Dichtungen dem Ende des 15. Jahrhunderts, d. h. der Regierungszeit Jakobs V., aber weder diesem, noch Jakob I. an. Irving (History of Scottish Poetry) hält sie für echt. Vgl. auch Angellier II. S. 48 Anm., und Brandl, Mittelenglische Litteratur § 134. in Pauls Grundriss Bd. II. S. 714.

"Leith Races" und Burns in "The Holy Fair" zum Vorbild diente. Vgl. Angellier II. S. 48 Anm.

Blind Harry († 1492).

Seine "Actis and Deidis of the Illustere and Vailzeand Campioun, Schir William Wallace Knicht of Ellerslie" (1461) kannte Burns sicher nicht, wohl aber ein danach bearbeitetes Volksbuch,[1]) das ihm, wie er in seiner Autobiographie (IV. 7) schreibt, neben dem Leben Hannibals mehr Vergnügen machte, als sonst je zwei Bücher. Es heisst dort: "The story of Wallace poured a Scottish prejudice in my veins which will boil along there, till the flood-gates of life shut in eternal rest." Blind Harry's Wallace wurde neu bearbeitet von Hamilton of Gilbertfield (siehe diesen).

Die häufige Erwähnung des Wallace in Gedichten und Briefen beweist Burns' Vorliebe für diesen Nationalhelden.

Gavin Douglas (1474—1522).

Ihm ist das Motto zu Tam o' Shanter II. 313 entlehnt: "Of Brownyis and of Bogillis full is this Buke." Dasselbe findet sich im Prolog zum 6. Buch 3. Stanze der Übersetzung Vergils (G. Douglas' Works II. S. 2). und lautet:

"All is bot gaistis and elriche fantasies.
Of browneis and of bogillis full this buke".

Sir David Lyndsay of the Mount (1490—1557).

Rem. 226. V. 445 citiert B. ein Epigramm von ihm, mit dem er Jakobs V. Galanterien verspottet:

"Sow not your seed on Sandy lands,
Spend not your strength in Weir,
And ride not on an Elephant,
For spoiling o' your gear."

In Ramsays "Evergreen" (I. S. 184). wo es Burns zweifellos fand, ist es überschrieben: "On King James V. his three Mistresses" und lautet:

"Saw not thy Śeid on Sandylands,
Spend not thy Strength on Weir,
And ryd not on the Oliphant,
For hurting of thy Geir."

[1]) Vgl. Douglas, A Summary of B.'s Career and Genius I. 10.

Nicol Burn the Violer.

Diese mysteriöse Gestalt ist erwähnt Rem. 211. V. 443: "Leaderhaughs and Yarrow" (London 1690?) seems to have been the work of one of our itinerant minstrels, as he calls himself, at the conclusion of his song "Minstrel Burn". Offenbar bezieht sich unser Dichter auf diesen Namensvetter, wenn er seine "Epistle to G. Hamilton" (I. 292) schliesst: "Of grateful *Minstrel Burns.*"

Ebenso unbekannt ist

Grant of Rothemurche, dessen "poetry" im Highland Tour Journal (3. 9. 87. IV. 275) erwähnt wird.

Hamilton of Gilbertfield (1665—1751).

Von diesem wenig bekannten, und lange nicht genügend gewürdigten Talent hat unser Dichter zweifellos viel gelernt. Demgemäss sieht er auch mit aufrichtiger Verehrung zu ihm auf.

"My senses wad be in a creel,
Should I but dare a hope to speel,
Wi' Allan, or wi' Gilbertfield,
The braes o' fame;
Or Fergusson, the writer-chiel,
A deathless name" —

heisst es in der Epistle to W. Simson I. 121.

Die "Familiar Epistles between Lieutenant William Hamilton and Allan Ramsay" sind das Vorbild zu Burns' köstlichen Episteln an Lapraik, Smith, Sillar u. s. w.

Hamiltons Gedicht: "The Last Dying Words of Bonny Heck" (Watson's Collection S. 68) hat zweifellos Burns als Modell gedient für "The Death and Dying Words of Poor Mailie": vgl. Angellier II. S. 57. 58.

Das III. 10 abgedruckte "Poem on Pastoral Poetry" spricht Douglas Gilbertfield zu. Wir halten es für das Werk Skinners (siehe diesen). Die von Gilbertfield herausgegebene Neubearbeitung von Blind Harry's Wallace, betitelt: "A New Edition of the Life and Heroick Actions of the Renoun'd Sir William Wallace, General and Governour of Scotland," Glasgow 1722, ist jedenfalls in dem Briefe an Thomson 9. 93.

(VI. 285) gemeint. Burns schickt diesem sein Lied: "Scots, wha hae wi Wallace bled", dessen letzte Strophe lautet:

"Lay the proud usurpers low!
Tyrants fall in every foe!
Liberty's in every blow!
Forward! let us Do, or Die!!"

worauf es heisst: "N. B. — I have borrowed the last stanza from the common stall edition of Wallace:

"*A false usurper sinks in every foe,*
And liberty returns with every blow."

Allan Ramsay[1]) (1686—1758).

"*Having twenty times the abilities of Allan Ramsay and of Fergusson, he talked of them with too much humility as his models.*"
Sir W. Scott's Reminiscences of Burns.

Wie sehr Burns den poetischen Perückenmacher verehrte, geht neben dem schon bei Gilbertfield erwähnten Citat (I. 121) aus folgenden Stellen hervor:

"O for a spunk o' Allan's glee,
Or Fergusson's, the bauld an' slee,
Or bright Lapraik's, my friend to be,
If I can hit it!
That would be lear eneugh for me,
If I could get it."
Epistle to Lapraik 14. I. 113.

"Ramsay an' famous Fergusson
Gied Forth an' Tay a lift aboon."
Epistle to W. Simson I. 121.

Denselben Gedanken finden wir wieder in einer sehr interessanten Prosastelle im Common-Place Book (IV. 91), wo es heisst: "However I am pleased with the works of our Scotch Poets, particularly the excellent Ramsay and the still more excellent Fergusson, yet I am hurt to see other places immortalized etc."

---

[1] a) Burns' Indebtedness to Ramsay and Fergusson. Ross, Burnsiana I. IV.

b) Ramsays und Fergussons Elegien als Nachahmungen Semples und Vorbilder Burns'. vgl. Angellier II. S. 55.

In einem Brief an R. Aiken 3. 4. 86 (IV. 111) lesen wir: "I assure you I "*turn out the brunt side o' my shin*", as the famous Ramsay, of jingling memory, says of such a patroness — (s. u.) und in einem Brief an Hay 6. 11. 87 (IV. 303): "Since Ramsay with his contemporaries and poor Bob Fergusson went to the world of deathless existence and truly immortal song." Schliesslich in einem Briefe an M'Auley 4. 6. 89 (V. 237): In immortal Allan's language "*Hale and weel, and living.*" (wo?)

Ramsays Dichtungen gehören mit zu den in der Autobiographie (IV. 10) aufgezählten Büchern, die Burns' erste Lektüre bildeten. Sie haben von allen Werken, die seinen Bildungsstoff lieferten, wohl am nachhaltigsten auf ihn eingewirkt: kein Wunder also, dass er sein Vorbild häufig citiert und dass manchmal sogar ganze Verse Ramsay entnommen sind und andere grosse Ähnlichkeit mit ihm aufweisen. So findet sich in der "Epistle to Davie" (I. 91) ein Citat aus Ramsays "The Poet's Wish" (Ramsay (a) S. 377):

"*Mair spier na, nor fear na*";

ferner in einem Briefe an Thomson 19. 11. 94 (VI. 330) ein Citat aus der II Epistle from Ramsay to Hamilton: "*Pride in Poets is nae sin.*" Ramsay (b) S. 341 heisst es:

"Set out the burnt side o'your shin,
For pride in poets is nae sin."

Die Verse in Tam o' Shanter (II. 318):

"Wi' mair o' horrible and awfu',
Which even to name wad be unlawfu'"

erinnern stark an Ramsays "Three Bonnets" (R. (b) II. S. 551):

"Sae, tho' the aith we took was *awfu'*,
To keep it now appears *unlawfu'*:"

ebenso Tam o' Shanter II. 319:

"But Tam kent what was what fu' brawlie:
There was ae winsome wench and waulie"

an "Three Bonnets" (R. (b) II. S. 546):

"She was a *winsome wench and waulie*
An' could put on her claes *fu' brawlie*."

Zu Burns Gedicht: A Vision (III. 171.) wo dem Dichter "a stern and stalwart ghaist" erscheint, bemerkt Douglas

(III. 173): "He may also have received a hint from Ramsay's noble poem called "The Vision" (R. (b) I. S. 159). A similar "Ghaist" appears to the author of the "Gentle Shepherd" u. s. w. Es folgen dann einige Strophen aus dem genannten Gedicht Ramsays, welche die Ähnlichkeit beider Visionen beweisen.

Coila's thistle bei Burns entspricht Callidon's holly-bough bei Ramsay (beides sind Symbole Schottlands). Des ersteren "various rainbow-colourt plaid" entspricht Coila's "mantle large of greenish hue". (Vielleicht hat bei dieser Beschreibung des Mantels dem Dichter auch Thomsons "Liberty" 25—39 zum Muster gedient; vgl.: "Her sea-green robe with constellations gay" etc.) Douglas fährt dann fort: "Still more like Burns's description are Ramsay's words in his tale of "Three Bonnets" (R. (b.) II. S. 567):

"An' syne appear'd *a stalwart ghaist*,
Wha's *stern* and angry looks amaist
Unhool'd their sauls."

Burns' Lied "A Lass wi' a Tocher" (III. 308) ist eine Nachahmung von Ramsays:

"Lass wi' a Lump o' Land" (R. (b) II. S. 243).

Burns' "Bannocks of Bear-Meal" (III. 189) erinnern an Ramsays Lied: "The Cock Laird" (R. (b) II. S. 312):

"Mayna *bannocks of bear-meal*
Be as good for thee?"

Vgl. Burns' "The Sodger Laddie" (I. 169) mit Ramsays Lied mit demselben Titel (R. (b) II. S. 255). Zu Burns' "Indeed will I, quoth Findlay" (I. 59) bemerkt Douglas: "Gilbert Burns assured Cromek that his brother composed it in emulation of a piece in Ramsay's Tea-Table Miscellany, called

"The auld Man's best Argument"

(Tea Table Miscellany I. S. 161).

Doch ist wenig Ähnlichkeit zwischen beiden zu entdecken.

Wie wir aus einem Briefe an Cunningham 3. 3. 94 (VI. 126) erfahren, machte Burns sein Wappen zum Teil nach einer Vignette in der Quartausgabe des "*Gentle Shepherd*". Derselbe wird ferner erwähnt V. 429 und VI. 297. "Christ's Kirk on the Green" vgl. James I. Am häufigsten finden wir Ramsay erwähnt in der Korrespondenz mit Thomson.

"'Caledonie" is sanctioned by Allan Ramsay" schreibt Burns am 1. 12. 92 (VI. 229). Vgl. ferner: VI. 240. 241. 245. 247. 269. 272. 289. 332.

Indessen war Burns doch nicht ganz blind in seiner Verehrung Allans. So schreibt er an Thomson 7. 4. 93 (VI. 240): "The first two lines of "*The last time I came o'er the moor*", and several other lines in it, are beautiful; but, in my opinion — pardon me, revered shade of Ramsay! the song is unworthy of the divine air. I shall try to *make* or *mend*. — "*My Patie is a lover gay*" is unequal. This is far unworthy of Ramsay, or of your book. — — — — — "The Lass o' Patie's Mill" is one of Ramsay's best songs; but there is one loose sentiment in it which my friend Mr. Erskine will take into his critical care."

In einem späteren Briefe 4. 93 (VI. 245) heisst es: "Ramsay, like every other poet, has not been always equally happy in his pieces."

Sehr häufig wird R. erwähnt in den Remarks. Vgl. V 412. 413. 414. 415. 416. 417.

Rem. 25. V. 418: "*Auld Lang Syne*" (R. (b.) II. S. 219). "Ramsay here, as usual with him, has taken the idea of the song, and the first line, from the old fragment." Wir sehen, wie Burns auch seine Art zu dichten Ramsay abgelauscht hat. Vgl. ferner V. 420. 423. 424. 428. 444. 446.

Rem. 270. V. 448: "Ramsay as usual has modernized this song." Rem. 323 V. 453: "The first verse of this is old; the rest is by Ramsay." Wie oft kann man das auch von Burns' Liedern sagen!

Ramsays "*Tea Table Miscellany*", ed. 1724, wird ausser an den genannten Stellen noch erwähnt III. 219. Zu dem Liede "The Charming Month of May" bemerkt Douglas dort: "The "bombast original" of the present song is to be found in the "Tea Table Miscellany", vol. II." Es steht jedoch Bd. I S. 124.

Vgl. ferner V. 421. 428. 432. VI. 264. 289. 290. 320 und Aytoun.

Robert Crawford († 1733) war ebenfalls ein Mitarbeiter an dieser Sammlung.

Vgl. III. 153 Anm. V. 421. 428. VI. 272. 289.

Auffallend ist, dass Burns nirgends die andere von Ramsay herausgegebene Sammlung "Evergreen" erwähnt, die er zweifellos gekannt hat.

Robert Fergusson [1]) (1750—1774).

O Fergusson! thy glorious parts
Ill suited law's dry musty arts!
My curse upon your whunstane hearts,
Ye E'nbrugh gentry!
The tythe o' what ye waste at Cartes,
Wad stow'd his pantry.[2])

War Ramsay der Altmeister unseres Dichters, so betrachtete er Fergusson wie einen ihm innerlich verwandten Bruder:

"O thou my elder brother in misfortune,
By far my elder brother in the Muses,
With tears I pity thy unhappy fate!"

schreibt er unter sein Bild (II. 51). Ebenso rührend drückt er seine Sympathie für den jugendlichen Sänger aus in den "Lines on Fergusson, the Poet" (III. 60):

"Ill-fated genius! Heaven-taught Fergusson" etc.

In der That zeigen nicht nur Dichtung und Wesen, sondern auch das Schicksal beider Männer merkwürdig verwandte Züge. Beide hatten Zeit ihres Lebens mit der Not des Daseins zu kämpfen und kamen nie auf einen grünen Zweig. Beide fielen in verhältnismässig jungen Jahren mehr oder weniger ihren ungezügelten Leidenschaften zum Opfer. Beide haben sich nie zu einem grösseren Dichtwerk aufzuschwingen vermocht. Dieser inneren und äusseren Verwandtschaft verdankt Fergusson hauptsächlich die Verehrung seines grossen Schülers, welche ihn berühmter gemacht hat, als alle seine Gedichte. Ob die beiden lockeren Gesellen sich allerdings im Himmel wiedergetroffen haben, das können wir nicht so ohne weiteres mit Burns (Brief an Stuart 8. 89. V 256.) annehmen, da wir nicht ebenso überzeugt sind, dass "those thoughtless, though often destructive follies" wirklich "the unavoidable aberrations of frail

---

[1]) Burns und R. Fergusson. Canadian Monthly by D. K. Brown 1880. S. 63. Vgl. auch die Anmerkung bei Ramsay.

[2]) Dr. Currie's edition of Burns Bd. III S. 248, nach Cromek's Reliques S. 424 Anm.

human nature" sind. Jedenfalls haben die armen Teufel beide furchtbar unter ihren Schwächen gelitten und wenn ihnen auch die Pforten des Paradieses verschlossen geblieben sein sollten, so sind sie doch auf Erden unsterblich geworden.

Das schönste Denkmal, das Burns dem Bruderdichter und damit sich selbst gesetzt hat, ist der einfache Stein, den er auf Fergussons Grab stiftete und für den er eine eigene Inschrift verfasste II. 50:

"No sculptured marble here, nor pompous lay,
'No storied urn nor animated bust':
This simple stone directs pale Scotia's way,
To pour her sorrows o'er the Poet's dust."

Vgl. IV. 202; VI. 13 und Gray.

Wie die bei Ramsay angeführten Citate zeigen, zog Burns Fergusson jenem noch vor und wir stehen nicht an, das "Poem on Pastoral Poetry "(III. 7) hauptsächlich deshalb Burns abzusprechen, weil Fergusson nicht neben Ramsay erwähnt wird. Siehe hierüber unter Skinner, S. 14.

In der Autobiographie (IV. 16) lesen wir: "Meeting with Fergusson's Scotch Poems, I strung anew my wildly-sounding lyre with emulating vigour." Dieser Anregung verdanken wir mit die besten Dichtungen Burns'. "Cottar's Saturday Night" ist eine Nachahmung von Fergusson's "Farmer's Ingle" (F. W. S. 13) vgl. I. 191 Anm. Des letzteren "Cauler Water" (F. W. S. 10) ist das Vorbild von Burns' "Scotch Drink" [1]) I. 203 Anm., ebenso wie "Leith Races" (F. W. S. 12) dasjenige von Burns' "The Holy Fair" [2]) I. 278 Anm. Die "Brigs of Ayr" II. 12 Anm. erinnern an Fergusson's "Dialogue between the Plainstanes and Causeway" (F. W. S. 16).

Am 17. Febr. 1786 lässt Burns Fergussons Gedichte kommen IV. 108.

Am 26. Oktober 1792 (VI. 220) schreibt er an Thomson: "On reading over the "*Lea-Rig*", I immediately set about trying my hand on it". Vgl. III. 86. Anm.

Ein Citat aus Fergusson's "Paraphrase of Chap. III.

[1]) Vgl. Angellier II. 79 ff.

[2]) Vgl. unter James I S. 4, und Angellier II. S. 49.

of the Book of Job" (F. W. S. 47) findet sich in einem Briefe an Thomson 4. 96 (VI. 354): I say with poor Fergusson:

"*Say wherefore has an all-indulgent Heaven*
Light to the comfortless and wretched given?"

Fergusson sagt jedoch "an *over-bountous* Heaven".

Während Burns Ramsay mehrmals kritisiert, finden wir über Fergusson nur ein nicht ganz günstiges Urteil: Rem. 49. V. 424.

2. Burns' Zeitgenossen.

Unter den zeitgenössischen schottischen Dichtern ragt Burns so ungeheuer hervor, dass die meisten neben ihm völlig verschwinden. Von einem eigentlichen Einfluss auf sein Dichten kann bei ihnen füglich nicht gesprochen werden, obschon Burns mit seinem warmen und leicht begeisterten Herzen einige davon hoch verehrt hat. Am meisten verdiente dies:

Thomas Blacklock (1721—1791).

Dieser blinde Sänger hat das Verdienst, Burns' Talent entdeckt und ans Licht gezogen zu haben.[1] In der Autobiographie (IV. 18) schildert unser Dichter seine verzweifelte Lage, die ihn schon veranlasst hatte, nach Jamaika zu gehen. "I had taken the last farewell of my few friends; my chest was on the road to Greenock; I had composed a song "The gloomy night is gathering fast" (II. 18), which was to be the last effort of my muse in Caledonia, when a letter from Dr. Blacklock (IV. 149) to a friend of mine (Rev. G. Lawrie) overthrew all my schemes, by rousing my poetic ambition. The Doctor belonged to a class of critics for whose applause I had not even dared to hope. His idea, that I would meet with every encouragement for a second edition, fired me so much that away I posted for Edinburgh without a single acquaintance in town, or a single letter of recommendation in my pocket."

Vgl. Lawries Brief an Burns (IV. 180) und dessen Antwort (IV. 200), worin er schreibt: "In Dr. Blacklock, whom I see very often, I have found what I would have expected in our friend — a clear head and an excellent heart."

[1] Vgl. Ross, Burnsiana I. 1.

Eine Reimepistel des Doktors beantwortete Burns in seiner bekannten "Epistle to Dr. Blacklock" II. 270. Ein Prosabrief an ihn vom 15. 11. 88 findet sich V. 175. Ferner wird Blacklock erwähnt IV. 226. 293. IV. 295 (als Mitarbeiter an Johnson's Museum). IV. 297. V. 133. 151. 173 (abfälliges Urteil), sowie sehr häufig in den Remarks, wo viele Lieder Blacklocks angeführt werden: V. 411. 413. 429. 431. 433. 435. 436. 437. 439. 440. 444. 447. 449.

Vgl. auch Carlyles schroffes Urteil über die "Edinburgh Learned of that period" in seinem "Essay on Burns" S. 229. wo es heisst: "With the exception of the good old Blacklock, whose help was too uneffectual, scarcely one among them seems to have looked at Burns with any true sympathy." Wir dürfen aber nicht vergessen, dass Blacklock blind war und dass an Burns manches zu sehen war, was auch nachsichtige Augen verurteilen mussten. Abgesehen davon ist es aber gar nicht wahr, dass man ihm in Edinburg keine Sympathie entgegenbrachte. Er selbst schreibt an Ballantine 13. 12. 86 (IV. 176): "I have likewise warm friends among the literati, Professor Stewart, Blair and Mr. Mackenzie", (siehe diese).

Neben Blacklock müssen wir den würdigen alten **Rev. John Skinner**[1]) (1721—1807) nennen.

In einem Briefe an ihn 25. 10. 87 (IV. 294) nennt Burns "*"Tullochgorum's my delight"* the best Scotch song ever Scotland saw"; vgl. IV. 303. Einen anderen Brief finden wir IV. 322. Ferner wird Skinner öfters erwähnt in den Remarks V. 441. 450. 451. Das Dict. of Nat. Biogr. sagt (Bd. 52 S. 344): "Skinner's "Ewie wi' the Crookit Horn", developing an abortive attempt of Beattie, is humorously pathetic, and it may have prompted touches in Burns's "Mailie"".

Höchst wahrscheinlich ist das unter Burns' Gedichte (III. 7) aufgenommene, von Douglas, wie schon erwähnt, Gilbertfield zugeschriebene Gedicht: "Poem on Pastoral Poetry" von Skinner. Dass das Gedicht nicht von Burns ist, dafür sprechen eine Reihe innerer Gründe.

[1]) Burns und Skinner siehe Ross, Burnsiana LXX.

Wie schon erwähnt, ist es undenkbar, dass Burns in 4 Strophen Ramsay preist, ohne Fergusson auch nur zu nennen, den er doch sonst noch über jenen stellt. Ferner ist zu beachten, dass in keinem Burns'schen Gedicht eine "Philomel" vorkommt. An Thomson schreibt er am 7. 4. 93 (VI. 241. 242): "Banks of the Dee" is, you know, literally, "Langolee" to slow time. The song is well enough, but has some false imagery in it, for instance: — "And sweetly the nightingale sang from the tree." In the first place, the nightingale sings in a low bush, but never from a tree; and in the second place, there never was a nightingale seen or heard on the banks of the Dee, nor the banks of any other river in Scotland. Exotic rural imagery is always comparatively flat." Es erscheinen hier — und das ist ein dritter Grund — verschiedene Namen, die auf eine klassische Bildung des Verfassers hindeuten und sonst nirgends bei Burns zu finden sind: "Sappho. Eschylus, Theocritus, Maro." Ausserdem wird Mrs. Barbauld sonst nirgends bei Burns erwähnt. Da diese 1743 geboren, Hamilton of Gilbertfield aber schon 1751 gestorben ist, so kann letzterer unmöglich der Verfasser sein. Endlich darf nicht übersehen werden, dass der Ausdruck Jock Milton für Burns, der diesen Dichter so sehr verehrte, auffällig wäre.

Wer hat nun aber das Gedicht verfasst? Von einer Meisterhand stammt es — soviel ist sicher. Ist Beattie oder Fergusson der Verfasser, wie Chambers annimmt? Über ersteren sagt Cunningham: "The second, fourth and concluding verses resemble the verses of Beattie as little as the cry of the eagle resembles the chirp of the wren!" (III. 9. Anm.). Und Fergusson kommt doch wohl auch kaum in Betracht. Warum sollte sich gerade dieses Gedicht nicht in Fergussons Werken finden? Und wie sollte Burns in den Besitz eines ungedruckten Manuskriptes des Edinburger Dichters gelangt sein? Wäre dies jedoch der Fall gewesen, so hätte er es gewiss in einem Briefe erwähnt. So bleibt also nur noch ein Meister der schottischen Sprache übrig — John Skinner, den Burns als solchen an mehreren Stellen voll und ganz anerkennt (siehe oben). Dass er und kein anderer das Gedicht geschrieben hat, dafür spricht folgendes:

Skinner schrieb in dem Metrum des Gedichtes Episteln, von deren einer Burns in dem oben angeführten Brief (IV. 323) sagt: "It does great honour to us both." Auch passen die klassischen Namen Aeschylus, Theocrit, Sappho, Vergil ganz in den Gedankenkreis eines Mannes, von dem Cruikshank sagt, dass er das beste Latein seit Buchanan schreibe (vgl. den oben angeführten Brief, IV. 323). Endlich wissen wir aus demselben Briefe, dass Burns Gedichte von Skinner erhalten hatte, von denen einige in Johnson's Museum Aufnahme fanden.

Das "Poem on Pastoral Poetry" eignete sich nicht für eine Liedersammlung. Burns mag es abgeschrieben und zurückgesandt haben. Vielleicht ging das Original verloren und deshalb wurde das Gedicht mit seinem Nachlasse als eigenes gedruckt. Als nun 1809 nach Skinners Tode dessen Gedichte veröffentlicht wurden, fehlte das genannte Gedicht, sei es, dass das Manuskript verloren war, sei es, dass man es schon für ein Erzeugnis von Burns ansah. Nur eines bleibt dabei dunkel. Warum machte der Dichter sein Recht nicht geltend, als Currie 1800 das Gedicht unter Burns' Werken drucken liess? — Vielleicht lernte Skinner die Ausgabe nicht mehr kennen, vielleicht hatte der alte Mann das Interesse an der Litteratur verloren. Ist unsere Hypothese begründet, so muss das Gedicht um 1770 entstanden sein, nachdem Barbauld und ehe Fergusson bekannt geworden waren.[1])

Mögen die hier dargelegten Gründe weiter erwogen werden, damit ein endgültiges Urteil in der Frage gefällt werden kann.

Einen würdigen Platz neben Skinner nimmt auch ein:

Alex. Ross (1699—1784).

Seine *Scota* in der "*Fortunate Shepherdess*" (erschienen 1768)

[1]) Diese Annahme würde noch bestärkt werden, wenn die Identität des mit J. S. unterzeichneten Dichters der Reimepistel an Fergusson (F. W. S. 22) mit John Skinner nachgewiesen werden könnte, denn "Tantallan" in East Lothian musste dem Mid-Lothian Johnny, der seine Epistel aus Berwick August 31, 1773 datiert, wohl bekannt und vertraut sein. Allerdings passt der Inhalt der Epistel recht wenig für einen Geistlichen; auch spricht die Örtlichkeit gegen Skinners Verfasserschaft dieser Epistel.

ist das Vorbild von Burns' Coila in "The Vision", was Burns selbst Mrs. Dunlop gegenüber bestätigt (IV. 335). (Vgl. I. 247 Anm. V. 152 und 448, sowie Beattie, der als Dichter schottischer Lieder eigentlich auch hier erwähnt werden müsste.) In dem angeführten Brief an Skinner (IV. 294) nennt Burns Ross "our true brother". Ein weiterer Beweis, wie sehr er diese beiden Dichter verehrte, ist eine Stelle aus einem Briefe an Hoy 6. 11. 87 (IV. 303), den Bibliothekar des

Alexander Duke of Gordon (1745—1827).

"The Duke's song, independent totally of his dukeship, charms me. There is I know not what of wild happiness of thought and expression peculiarly beautiful in the old Scottish song style, of which his Grace, old venerable Skinner . . . and the late Ross, at Lochlee, of true Scottish poetic memory, are the only modern instances that I recollect, since Ramsay with his contemporaries, and poor Bob Fergusson went to the world of deathless existence and truly immortal song." In dem Highland Tour Journal (IV. 278) schreibt er über den Herzog: "The Duke makes me happier than ever great man did — noble, princely; yet mild, condescending and affable, gay, and kind." Vgl. IV. 275. 293. V. 436.

Ferner verdient hier Erwähnung:

John Mayne (1759—1836).

Sein "*Hallowe'en*" (1780 in Ruddiman's Weekly Magazine erschienen) und "*Logan Braes*" (1789 im Star erschienen) sind wohlbekannte Überschriften Burns'scher Gedichte (S. I. 149 und III. 129). In dem letzteren hat Burns sogar zwei Verse von Mayne herübergenommen (III. 131. Anm.):

"While my dear lad maun face his foes,
Far, far frae me and Logan Braes."

Vgl. auch Dict. of Nat. Biogr. Bd. 37 S. 164.

Nur der Vollständigkeit halber seien folgende Namen noch angeführt, die einen Anspruch auf litterarische Bedeutung nicht erheben können.

Robert Riddell of Glenriddell († 1794).

Burns' langjähriger Gönner und Freund, regte ihn zu

manchem launigen Gelegenheitsgedicht an. So ist z. B.: "Reply to a Note from Captain Riddell" (II. 199) genau dessen Einladung in Versen nachgebildet, die Burns selbst keine Schande gemacht hätte. "The Banks of Nith" (II. 219) ist für eine Melodie Riddells geschrieben (vgl. II. 251 und III. 34 Anm.). "The Whistle" (II. 262) verdanken wir auch dessen Anregung; vgl. II. 298. III. 2. Als er 21. 4. 94 gestorben war, feierte Burns sein Andenken durch das "Sonnet on the Death of Robert Riddell" (III. 185) und später durch "Inscription at Friars Carse Hermitage" (III. 240). Vgl. III. 185 Anm.: "Within a month after his death, J. Johnson of Edinburgh advertised as "Now ready", Robert Riddell of Glenriddell's Collection of Scots, Galwegian and Border Tunes", and Burns in a note to Johnson 29. 6. 94 (VI. 134) thanks him for his "kind present of poor Riddell's Book".

Rev. John Barclay (1734—1798).
Douglas bemerkt (II. 155 Anm.): "Burns' "*Battle of Sherramuir*" is a paraphrase of the older ballad by Barclay."

John Lowe (1750—1798).
Der Dichter von "Mary's Dream" wird von Burns nur einmal erwähnt in einem Briefe an Cunningham 27. 7. 88 (V. 142). Burns hielt ihn für den Dichter des Liedes "Pompey's Ghost." Vgl. IV 299 Anm. u. VI. 85.

Andrew Erskine († 1793).
Er war Mitarbeiter an Thomson's Collection und schlug einige Änderungen vor, besonders in "Wandering Willie" (III. 111). An Thomson schreibt B. 7. 4. 93 (VI. 243): "Mr. Erskine's songs are all pretty, but his "*Lone Vale*" is divine." Siehe auch V. 195. 196.

Seinen Tod beklagt der Dichter VI. 292. Vgl. S. 69 unten.

Lord Newbattle (unbekannt).

Lord Newbattle's "Cakes o'Crowdy" sind vielleicht das Vorbild von B's "Bannocks of Bear Meal" III. 189 Anm. (vgl. auch Ramsay "The Cock Laird" Str. 4).

Alexander Cunningham (unbekannt).

Burns schreibt an Thomson 26. 10. 92 (VI. 221): "Remember me to the first and dearest of my friends, Alex.

Cunningham, who, I understand, is a coadjutor with you in this business" (Thomson's Collection). Dass Burns grosse Stücke auf Cunninghams Urteil hielt, beweist der Brief an ihn vom 23. 1. 91 (V. 342) und viele andere: V. 141. 198. 230. 299. 318. 356. 378. VI. 27. 57. 118. 128. 196. 403.

Siehe auch: Description of Burns, compiled by Dr. Currie, from Accounts by John Syme, Alex. Cunningham, and other Associates of the Poet. IV. 388 ff.

Adam Skirving (1719—1803).

Rem. 102. V. 430: "*Tranent Muir*. Composed by a Mr. Skirving, a very worthy, respectable farmer, near Haddington."

James Mylne († 1788).

Er widmete Burns ein Gedicht, über das dieser an Mrs. Dunlop 4. 3. 89 (V. 215) schreibt: "You are right, Madam, in your idea of poor Mylne's poem, which he has addressed to me. The piece has a good deal of merit, but it has one great fault — it is by far too long." Vgl. auch V. 216—217.

William Dudgeon (1753—1813).

Border Tour Journal 5. 5. 87 (IV. 228): "A Mr. Dudgeon, a poet at times, a worthy remarkable character — natural penetration, a great deal of information, some genius and extreme modesty."

Mac Culloch (unbekannt).

Brief an Cleghorn vom 21. 8. 95 (VI. 167): "Did you ever meet with the following, "*Todlin Hame*", by the late Mr. Mc Culloch, of Airdwell, Galloway?"

Andrew Macdonald (1757—1790).

Auf diesen bezieht sich wohl Burns in dem Briefe an Thomson 4. 93 (VI. 245): "I shall be extremely sorry if you set any other song to the air "*She rose and loot me in*", except the song of that title. It would be cruel to spoil the allusion in poor, unfortunate Mc Donald's pretty ode."

Dr. John Geddes (unbekannt).

Rem. 86. V. 429: "*Lewis Gordon*. The supposed author of the song was a Mr. Geddes, priest at Shenval, in the Ainzie."

Brief an ihn vom 3. 2. 89 (V. 201). Vgl. auch IV. 302.

Schliesslich seien noch drei Reimschmiede erwähnt, die durch Burns' köstliche Episteln bekannt geworden sind, deren dichterische Erzeugnisse jedoch ewige Nacht bedeckt:

John Lapraik (1727—1807).

"a very worthy facetious old fellow", wie ihn Burns (Rem. 205 V. 443) nennt. Das Lied, das dort B.'s Bewunderung erregt, ist gar nicht von Lapraik gedichtet, sondern war schon 1773 in dem Weekly Magazine erschienen. L. steht also als ganz niedriger Plagiator da und Burns stellt ihn in der ersten Epistel an ihn (I. 113) neben Fergusson und Ramsay! (siehe diesen).

In der zweiten Epistel erhebt ihn der Dichter gar auf gleiche Stufe mit sich selbst:

"Then may Lapraik and Burns arise,
To reach their native, kindred skies." I. 116.

Vgl. die dritte Epistel an ihn I. 138.

1788 veröffentlichte Lapraik seine schottischen Machwerke, von denen nach Lockharts Aussage das gestohlene das einzig geniessbare ist. Vgl. I. 115 Anm.

Eine Auswahl seiner Gedichte findet sich in The Poetical Works of Allan Ramsay with Selections from the Scottish Poets before Burns ed. by Charles Mackay (2. Bd. S. 248—250).

Ein weiterer "rhyme-composing brither" war

Willie Simson (1758—1815),

an den Burns auch eine Epistel schrieb (I. 124), und

David Sillar (1760—1830),

"a brother-poet, lover, ploughman and fiddler", wie ihn Burns in der Überschrift zur ersten Epistel nennt. I. 95 Anm.

Dieser Krämer sah sich, gereizt durch Burns' Erfolge, auch bemüssigt, seine Geistesprodukte 1789 zu veröffentlichen, denen er durch Beifügung von Burns' 2. Epistel (I. 144) einigen Wert verlieh. Vgl. seinen Account of Burns IV. 368.

Einen weit bedeutenderen Einfluss als diese letztgenannten Dichterlinge übten auf Burns einige schottische Dichterinnen: so:

Lady Grizell Baillie (1665—1746).

Ihre Ballade:

"*His bonnet stood ance fu' fair on his brow*"

citierte Burns einmal. Vgl. III. 121 Anm.

Zu "The Tear Drop" (III. 231) bemerkt Douglas: "The third stanza reads almost like a parody of the closing verse of Lady G. Baillie's fine ballad, "Were na my heart light, I wad dee". Schottische Lieder von ihr finden sich in Ramsay's Tea Table Miscellany.

Mrs. Alison Cockburn (1713—1795).

Ihr Lied:

"I've seen the smiling of Fortune beguiling"

ahmte Burns in "I dream'd I lay where flowers were springing" nach. Vgl. I. 7, Anm. Burns erwähnt das Gedicht in einem Briefe an Thomson 7. 93 (VI. 256) und citiert daraus folgende Verse:

"O fickle Fortune, why this cruel sporting,
Why, why torment us — poor sons of a day!"

Vgl. auch IV. 183. V. 71. VI. 272 Nr. 13.

Mrs. Cockburns Nichte war die folgende Dichterin:

Mrs. Elizabeth Scott (1729—1789).

Sie schickte Burns eine gereimte Epistel, welche er in der "Epistle to Mrs. Scott" beantwortete (II. 52. 54, Anm.).

Er besuchte sie am 10. 5. 87 (vgl. Border Tour Journal, IV. 233 und IV. 266).

Elizabeth Grant of Carron (1745?—1814?).

VI. 274 Nr. 34 erwähnt Burns zwei Lieder von ihr, *"Craigieburn Wood"* und *"Roy's Wife"*. "The first, besides its intrinsic merit, has novelty; and the last has high merit as well as great celebrity." Vgl. III. 223, Anm.

Jean Glover (1758—1801).

Dieser weibliche Villon verdient kaum unter den achtbaren Frauen zu stehen. Burns erwähnt ein Lied von ihr:

"O'er the moor amang the heather"

in den Remarks 328. V. 454.

Eine gewisse **Esther**, mit der wir dieses Kapitel schliessen, wird im Border Tour Journal (10. 5. 87 IV. 233) erwähnt als "a very remarkable woman for reciting poetry of all kinds, and sometimes making Scotch doggerel herself."

Liedersammlungen.

Ausser dem Tea Table Miscellany. das schon bei Ramsay gewürdigt wurde. sind hier nun noch einige andere schottische Liedersammlungen zu nennen:

The Scots Musical Museum by James Johnson. Vgl. Burns' Briefwechsel mit Johnson VI. 21 ff.

A Select Collection of Original Scotish Airs (Thomson's Collection); vgl. Burns' Briefwechsel mit George Thomson (1757—1851) VI. 213 ff.

Watson's Collection of Scots Poems Ancient and Modern[1]), "the first of its nature which has been published in our own native Scots dialect." Rem. 58 V. 425 vgl. V. 453. Siehe Gilbertfield S. 6.

Ritson's Collection of Scottish Airs and Songs[2]) VI. 312. 316. 323. 324. 326.

Pinkerton's Collection[3]) VI. 241. 257. 271. 280.

Dow's Collection of Ancient Scotch Music IV. 305.

Aird's Collection III. 59.

The Blackbird I. 7. Anm. V. 428.

Bowie's Collection VI. 336.

Bremner's Collection of Scots Songs II. 129 Anm. IV. 93.

The Charmer 2 Bde. 1751. I. 7. Anm. V. 413.

Collection of Strathspeys and Reels VI. 91.[4])

Cumming's Collection of Strathspeys V. 357.[4])

David Herd's Ancient and Modern Scottish Songs printed by Witherspoon (1769) II. 132. 230 Anm. III. 19. 132. 226. V. 413. VI. 253. 271.

The Lark I. 7 Anm.

Lord Hailes' Collection of Scots Poems V. 434.

Mac Donald's Collection of Highland Airs III. 46.

Mac Gibbon's Collection III. 36. V. 442.

---

[1]) [2]) [3]) Vgl. Angellier II. S. 5.

[4]) vielleicht identisch (?)

Corri's Publications (?) VI. 263.
Orpheus Caledonius III. 80. V. 428.
Oswald's Caledonian Pocket Companion II. 173.
The Merry Muses of Caledonia, eine von Burns zusammengestellte Sammlung wüster Lieder, worunter viele von ihm selbst: II. 47. III. 100. VI. 307.

II. Englische Einflüsse.

In an estimate of his poetical abilities, his English compositions may be fairly set aside, as, with scarcely an exception, they display no features calculated to arrest attention.
Einleitung zu Fergusson's Works.

Was der Herausgeber Fergusson's hier von diesem sagt, kann füglich auch von Burns gelten: so originell er in seinen schottischen Gedichten ist, seine englischen tragen meist ganz den Stempel des gezierten Pseudoklassizismus seiner Zeit und er hat sich darin mehr als einer Geschmacklosigkeit schuldig gemacht, so — um nur ein Beispiel anzuführen — wenn in: "On a Bank of Flowers" (II. 217) Nellys geschlossene Augen gleich in die Scheide gesteckten Waffen in sanfter Ruhe zugesiegelt sind!

"Her closed eyes, like weapons sheath'd,
Were seal'd in soft repose."

Aber trotz solcher Geziertheiten zeigt doch gerade dieses Gedicht, verglichen mit dem zotigen Original im Tea Table Miscellany (II. S. 102), den ungeheuren moralischen und formalen Fortschritt bei Burns.

Dass unser Dichter auch in der englischen Sprache echte Perlen geschaffen, bedarf keiner Erwähnung; es genügt an "Mary in Heaven" zu erinnern.

Zwei englische Bücher übten einen tiefgehenden Einfluss auf Burns in seiner Jugend: Mason's Collection of Prose and Verse (vgl. IV. 6. u. IV. 348) und A Select Collection of English Songs. Von letzterem sagt der Dichter in der Autobiographie (IV. 10):

"The collection of songs was my 'vade mecum'. I pored over them, driving my cart, or walking to labor, song by song, verse by verse; carefully noting the tender or sublime from affectation and fustian. I am convinced that I owe much to this for my critic-craft, such as it is."

Indem wir nun zur Besprechung der englischen Schriftsteller übergehen, die auf Burns' Geistesentwicklung eingewirkt haben, wird es zweckmässig sein, sie folgendermassen zu gruppieren:

Ältere Dichter, Dramatiker, andere Dichter des 18. Jahrhunderts, Prosaiker des 18. Jahrhunderts.

I. Ältere englische Dichter.

Edmund Spenser (1552—1599).

"In justice to Spenser I must acknowledge that there is scarcely a poet in the language could have been a more agreeable present to me," schreibt Burns an Dunbar am 30. 4. 86 (IV. 223: vgl. den Brief an Dunbar 14. 1. 90. V. 285).

Sir Walter Raleigh (1552—1618) vgl. Marlowe. S. 34 Anm.

Sir Robert Ayton (1570—1638).

Zu seinem eigenen Liede: "I do confess thou art so fair" (III. 60) bemerkt Burns (Rem. 321 V. 453): "This song is altered from a poem by Sir Robert Ayton, private secretary to Mary and Anne, Queens of Scotland."

Ayton's Lied beginnt: "*I do confess thou'rt smooth and fair*" (Ayton's Werke S. 62). Burns liess die beiden letzten Zeilen jeder Strophe weg.

"*Auld Lang Syne*" (II 174) ist auch einem Liede Aytons nachgebildet — aber welch köstliches Volkslied hat Burns aus seinem steifen Vorbilde gemacht! Vgl. Aytons W. S. 67 und Ramsays "The Kind Reception", Poems (a.) S. 72.

John Donne (1573—1631).

An Hamilton schreibt Burns am 28. 8. 87 (IV. 270):

"After the exercise of our riding to the Falls, Charlotte was exactly Dr. Donne's mistress:

"— *Her pure and eloquent blood*
Spoke in her cheeks, and so distinctly wrought,
That one would almost say her body thought."

Bei Donne "Of the Progress of the Soul", last piece of Funeral Elegies 244—246, heisst es *might* almost say etc. Wir kommen nun zu einem Lieblingsdichter Burns', dem grossen

John Milton [1]) (1608—1674).

Merkwürdigerweise finden wir den Dichter des Verlorenen Paradieses nicht unter den in der Autobiographie (IV. 10) genannten Schriftstellern. Erst in Edinburg, Anfang Dezember 1786, kam Burns in den Besitz dieser Dichtung. Am 18. 6. 87 schreibt er an Nicol (IV. 248): "I have bought a pocket Milton, which I carry perpetually about with me, in order to study the sentiments — the dauntless magnanimity, the intrepid, unyielding independence, the desperate daring, and noble defiance of hardship, in that great personage, Satan . . . . . thoughtless follies . . . . . like so many *ignes fatui* . . . . . sparkle in the idly-gazing eyes of the poor heedless bard, till pop, "he falls like Lucifer, never to hope again."

Vgl. auch V. 24 und IV. 335.

Dass Burns jedoch Milton schon früher gekannt hat, beweisen die Citate, die sich in der Kilmarnock Ausgabe (1786) finden:

Das Motto zu "Address to the Deil" I. 192

"*O Prince! O chief of many throned powers!*
That led th'embattl'd seraphim to war"

steht Paradise Lost I. 128—129.

Die folgende Strophe desselben Gedichtes

"Lang syne in Eden's bonie yard,
When youthfu' lovers first were pair'd
An' all the soul of love they shar'd,
The raptur'd hour —
Sweet on the fragrant flow'ry swaird,
In shady bow'r."

erinnert an P. L. IV. 689—775.

Ebenda: "Then you, ye auld, snick-drawin dog!
Ye cam to Paradise incog."

Vgl. P. L. IV. 800.

Ebenda: "Sin' that day Michael did you pierce,
Down to this time."

---

[1]) Vgl. J. Tomlinson: *Three Household Poets: Milton, Cowper, Burns. London. 1869.*

Dazu bemerkt Burns selbt: Vide Milton Book VI. R. B. Die Verse im P. L. IX 896 und 900:

"*O fairest of creation, last and best —*
How art thou lost!"

die auch Young seiner Satire "Love of Fame", V. als Motto voranschickt, hat Burns zweimal parodiert, nämlich in dem Motto zu "The Author's Earnest Cry etc." I. 217:

"Dearest of distillation! last and best!
How art thou lost!"

und in einem Briefe an Dalquatswood 4. 86 (IV. 116):

"Fairest of God's creation, last and best
Now art thou lost!"

Weitere Citate: Brief an Smith 11. 6. 87 (IV. 246):
"Give me a spirit like my favourite hero, Milton's Satan:

"*Hail, horrors! hail,*
Infernal world! and thou profoundest hell
Receive thy new possessor: one who brings
A mind not to be changed by place or time!"
P. L. I. 250—253.

Brief an Dr. James Anderson (V. 320):
"Like Milton's Satan, for private reasons, [I] am forced "*to do what yet tho' damn'd I would abhor.*" P. L. IV. 392.
Brief an Robert Graham 4. 9. 90 (V. 323):
"I would face the arch-fiend, in Miltonic pomp, at the head of all his legions, and hear that infernal shout which blind John says "*tore hell's concave*", rather than crawl in . . . before the lofty presence of a mighty man." S. P. L. I. 543.
Autobiographie (IV. 13):

"*Like Proserpine gathering flowers*
Herself a fairer flower." P. L. IV. 269.

Brief an Glencairn vom 2. 87 (IV. 207): "I am truly sorry to see that a blundering painter has spoiled a "*human face divine.*"" P. L. III. 44.
Common Place Book (IV. 215): "There confidence unreservedly "*reigns and revels.*" P. L. IV, 765.
Brief an Clarinda vom 8. 1. 88. (V. 30):

"*Beauty, which, whether waking or asleep,*
Shot forth peculiar graces." P. L. V. 14. 15.

Journal 15. 6. 88 (V. 129): "I would almost at any time. with Milton's Adam, "gladly lay me in my mother's lap, and be at peace"." Vgl. P. L. X. 777—779:

. . . . . "*how glad would lay me down*
As in my mother's lap! there I should rest
And sleep secure."

"The Fête Champêtre" St. 6. II. 163:

"When angels met. at Adam's yett"

Vgl. P. L. XI. 208—213.

Brief an Chalmers vom 27. 12. 86 (IV. 182):

"There has not been anything nearly like her (Miss Monboddo) . . . . . since Milton's Eve on the first day of her existence." P. L. IV.

Aber auch die kleineren Dichtungen Milton's muss Burns gekannt haben:

Das "Hear and appear" in der "Ode on the Departed Regency Bill" (II 203) erinnert an "*Listen and appear to us*" im Comus 867. "The hermits mossy cell" in "Verses Written with a Pencil" (II. 90) erinnert stark an Penseroso:

"Find out the peaceful *hermitage*
The hairy gown and *mossy cell.*" [1])

Brief an Margaret Chalmers vom 16. 9. 88 (V. 158): "She (Jean) has the finest "wood note wild". Vgl. Allegro:

"Or sweetest Shakespeare, fancy's child
Warble his native *wood-notes wild.*"

Derselbe Ausdruck findet sich V. 238. 304 VI. 125. 126. 255.

Das Motto zu "My Bonie Bell" (III. 25) ist wörtlich Miltons Abhandlung: "Of Education to Master Samuel Hartlib" (Prose Works Bd. I. S. 284) entnommen:

"In those vernal seasons of the year, when the air is calm and pleasant, it were an injury and sullenness against Nature not to go out and see her riches, and partake in her rejoicing with Heaven and Earth."

John Milton — *Letter on Education.*

---

[1]) Vgl. übrigens auch Shenstone's Works I. S. 289. Description of the Leasowes: "Here in cool grot and *mossy cell*" und Sh.'s Brief LVI. Bd. III. S. 158.

Was das "Poem on Pastoral Poetry" (III. 7) anlangt, in welchem der Vers vorkommt:

"In Homer's craft *Jock Milton* thrives", siehe Skinner, S. 14.

2. Dramatiker.

Die mehrfach ausgesprochene Ansicht, an Burns sei ein Dramatiker verloren gegangen, können wir durchaus nicht teilen. Die "Jolly Beggars", die man öfters als Beweis für die dramatische Ader unseres Dichters anführt, weisen nicht die geringste Handlung auf, und δρᾶμα heisst doch „Handlung". Eher lässt sich in einigen Liedern und Balladen dramatisches Geschick entdecken, wie in Duncan Gray, Tam o' Shanter oder Lord Gregory.

Zu der Ballade "Bonie Jean" (III. 133), die Burns auf Miss Mᶜ Murdo dichtete, bemerkt er in einem Briefe an sie 7. 93 (VI. 81): "Every composition of this kind must have a series of dramatic incidents in it", doch ist gerade in diesem Gedichte sehr wenig dramatisches Leben zu entdecken. Burns dachte übrigens eine Zeitlang ernstlich daran, sich auch auf dramatischem Gebiete zu versuchen. Im März 1790 bestellte er bei Hill eine ganze Reihe dramatischer Werke (Brief 2. 3. 90 V. 303).

"There's themes enow in Caledonian story
Would shew the Tragic Muse in all her glory"

lässt er Mr. Sutherland in einem Prolog sagen (II. 287). Aber der Stoff zu seinem beabsichtigten nationalen Drama "Rob Macquechan's Elshon", von dem uns Ramsay of Auchtertyre (V. 329, Anm.) berichtet, ist recht dürftig.

Okt. 1794 rät ihm Thomson zu einer komischen Oper (VI. 308). Aber auch diese kam nicht zur Ausführung. Burns' durchaus subjektives und für die Lyrik geschaffenes Wesen, sowie seine unstete Lebensweise waren ganz und gar nicht dazu angethan, ihn zum Dramatiker werden zu lassen. Jedoch hatte er von frühester Jugend an eine Vorliebe für dramatische Dichtungen. So finden wir in seinen Werken neben Milton, Pope, Thomson, Young, Macpherson, am häufigsten citiert:

William Shakspere[1]) (1564—1616).

Sein Einfluss auf Burns tritt besonders in den Jugendgedichten deutlich hervor. Bei dem "Tragic Fragment" I. 11. das beginnt: "All villain as I am", schwebte ihm offenbar die Stelle aus Richard III. vor (V. 3. 191 ff.) "*I am a villain*" und dieser Monolog klingt auch in Burns' Remorse (I. 60) deutlich genug durch. In der Vorbemerkung zu dem "Tragic Fragment" erfahren wir, dass Burns sich schon als junger Mann mit dem Gedanken getragen hatte, eine Tragödie zu schreiben: aber diese beiden Bruchstücke beweisen wieder, dass Burns nicht zum Dramatiker geeignet war. Beide sind aus rein subjektiven Stimmungen hervorgegangen. Wie Byron[2]) konnte Burns nur einen Charakter zeichnen — sich selbst, und die Ergänzung dazu — das Weib würden wir bei ihm wahrscheinlich noch zu vermissen gehabt haben.

Welchen Eindruck Shakspere auf das jugendliche Gemüt unseres Dichters übte, beweist die in Gilbert's Narrative of his Brother's Life (IV. 354) mitgeteilte Episode über "Titus Andronicus".

Die in Ellisland und Dumfries entstandenen Prologe sind wohl auch dem direkten Einfluss Shaksperes zuzuschreiben. Sie sind aber des grossen Vorbilds wenig würdig, und noch ärger versündigte sich Burns an jenem in einem Prolog zu den "Merry Wives of Windsor", den er für Mr. Woods schrieb, durch den geschmacklosen und nur im 18. Jahrhundert verständlichen Vers:

"Here Douglas forms wild Shakespeare into plan"

(vgl. Home).

Mr. Woods hat Burns gewiss mit Stolz seinen ihm von Fergusson vermachten Shakspere gezeigt (II. 58 Anm.), von dem er sicher einen besseren Gebrauch machte, als jener Lord, in dessen feingebundenen, aber wurmstichigen Shakspere Burns jenes beissende Epigramm schrieb (II. 66).

---

[1]) Burns und Shakspere, vgl. Sherwin Poet. W. of Rob. Burns I. S. 66.

[2]) Burns und Byron, vgl. Carlyle's "Essay on Burns". Ross, Burnsiana II. S. 88. Stuart Blackie, Bibliography XVII.

Das in den Merry Wives III. 1, 17 ff. vorkommende Lied:

"Come live with me and be my love"

ist von Marlowe (siehe diesen).

Das Lied in "As You Like It" (II. 7. 174):

"Blow, blow, thou winter wind"

schwebte Burns vor, als er "A Winter Night" dichtete (II. 37 Anm.). In einem Brief an Mrs. Dunlop vom 4. 11. 87 (IV. 301) citiert Burns das bekannte "*All the world's a stage*" aus As You Like It (II. 7. 139). Ferner aus demselben Monolog Vers 164, die "*eventful story*", in einem Briefe an Aiken vom 16. 12. 86 (IV. 178).

Das in Twelfth Night (II. 3, 81) citierte Lied:

"*Bonie Peg-a-Ramsay*"

diente Burns als Titel zu einem eigenen (III. 241).

Zu Burns' "Epitaph on John Rankine" (I. 80 Anm.) bemerkt Cromek (Reliques of Robert Burns, S. 420): "The first thought of this poem seems to have been suggested by Falstaff's account of his ragged recruits passing through Coventry: "I'll not march through Coventry with them, that's flat!"" Siehe: First Part of King Henry IV. IV, 2, 42.

In einem Briefe an Cleghorn vom 12. 93 (VI. 99) citiert Burns eine Stelle aus demselben Drama (III. 3. 12—14): "*Sir John, you are so fretful, you cannot live long*" — "*Why there is it! Come sing me a b—dy song: make me merry!*"

Henry V. und *Falstaff* kommen auch vor in "A Dream" (I. 311):

"There, him at Agincourt wha shone,
Few better were or braver;
And yet, wi' funny, queer Sir John,
He was an unco shaver
For mony a day."

In einem Briefe an Dalquatswood vom 4. 86 (IV. 119) citiert Burns ungenau Vers 351—58 aus Wolsey's Monolog King Henry VIII. III. 2:

"*This is the state of man*": etc.

und in einem Briefe an Mrs. Dunlop vom 4. 3. 89 (V. 214) Vers 365 aus demselben Monolog:

"*Vain pomp and glory of this world, I hate ye!*"

Romeo and Juliet V. I. 75

"*My poverty, but not my will consents*"

ist citiert in einem Brief an Cunningham vom 13. 2. 90 (V. 299);

Julius Caesar (III. 2. 88) in der Autobiographie (IV. 5): "Those who dare welcome Ruin and shake hands with Infamy, for what they believe sincerely to be the cause of their God or their King, are—as Mark Antony in Shakespear says of Brutus and Cassius — "*honorable men*"." Brutus wird ferner erwähnt IV. 156. Ein ungenaues Citat aus diesem Drama findet sich in einem Brief an Clarinda vom 13. 2. 88 (V. 80): "You will ever be to me

"Dear as the light that visits those sad eyes,
Dear as the ruddy drops that warm my heart.""

Julius Caesar (II. 1. 288—290) heisst es:

"You are my true and honourable wife,
As dear to me as are the ruddy drops
That visit my sad heart."

Dasselbe Citat, ebenso ungenau, findet sich: V. 231. 391. VI. 4.

In dem Highland Tour Journal 4. 9. 87 (IV. 275) lesen wir: "Come on to Castle Cawdor where Macbeth murdered King Duncan — saw the bed in which King Duncan was stabbed."

Drei Tage später schreibt er (IV. 278): "Mr. Brodie tells me that the muir where Sh. lays Macbeth's witch-meeting is still so haunted, that the country folks won't pass it by night." "You have "*murdered sleep*" to me last night" schreibt er an Clarinda vom 29. 1. 88 (V. 70). Siehe Macbeth II. 2. 36 (vgl. auch Young. Love of Fame Sat. VI. 470).

Hamlet begegnen wir häufig bei Burns, musste doch dieser unentschlossene, aber gemütstiefe Charakter auf unseren Dichter eine verwandtschaftliche Anziehungskraft ausüben.

In "The Holy Fair" (St. 21 I. 275) klingen folgende Verse:

"His talk o' Hell,' whare devils dwell,
Our vera "sauls does harrow"
Wi' fright that day!"

an Hamlet (I. 5. 15—16 an):

"I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,

Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,
Thy knotted and combined locks to part
And each particular hair to stand an end,
Like quills upon the fretful porpentine."

Wir haben weiter citiert, weil die letzten Verse an Burns' "Epistle from Esopus to Maria" (III. 180) erinnern. Vgl.:

"Will make thy hair . . . .
. . . . . .
Like hoary bristles to erect and stare."

Gleich darauf wird auch Hamlet erwähnt.

In einem Briefe an Mrs. Dunlop vom 22. 8. 92 (VI. 26) heisst es von einer Ballade: "unanointed, unanneal'd" as Hamlet says. Hamlet sagt aber (I. 5. 77): "Unhousel'd, *disappointed, unanel'd*".

In einem Briefe an Cunningham vom 8. 8. 90 (V. 29) citiert Burns Hamlet (III. 1. 63—64):

. . . . "*a consummation*
Devoutly to be wish'd." . . .

In der Clarindakorrespondenz vom 8. 1. 88 (V. 29) finden wir auch öfters Citate aus Hamlet: "One! — 'tis now *witching time of night* (H. III. 2. 406); and whatever is "out of joint" in the foregoing scrawl, impute it to enchantments and spells." Vgl. H. (I. 5. 188): "The time is *out of joint.*"

8. 91 (V. 392): "In the words of Hamlet,

"Adieu, adieu, adieu! Remember me!" "

H. (I. 5. 91) sagt der Geist:

„*Adieu, adieu! Hamlet, remember me!*"

Vers 80 derselben Scene: "*O, horrible! O horrible! most horrible!*" steht in einem Briefe an Dalquatswood 4. 86 (IV. 118).

Das Motto zu "Elegy on Captain M. Henderson" (II. 305) "*Should the poor be flattered?*" steht Hamlet III. 2. 64.

Im Briefe an Cunningham vom 13. 2. 90 (V. 301) klingt:

"Join night to day, and Sunday to the week"

stark an Hamlet (I. 1. 75—78) an:

. . . "whose sore task
Does not divide *the Sunday from the week*
. . . . . .
Doth make the *night joint-labourer with the day:*"

Eine Stelle aus dem Briefe an Baird 2. 91 (V. 347) "Don't I know, and have I not felt, the many ills, the peculiar ills that poetic flesh is heir to?" ist sicher eine bewusste Reminiszenz an Hamlets Monolog III. 1. 62—63:

"The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to," etc.

King Lear III. 4. 28—32 liefert das Motto zu "A Winter Night" (II. 33):

"*Poor naked wretches, wheresoe'er you are,*
That bide the pelting of this pitiless storm!
How shall your houseless heads, and unfed sides,
Your loop'd and window'd raggedness, defend you
From seasons such as these?" (Shakespeare.)

"When Lear in Shakespeare" — schreibt Burns an Graham 1. 88 (IV. 320) — "asked Old Kent why he wished to be in his service, he answers: "*Because you have that in your face which I would fain call master*" (K. L. I. 4. 29 ff.). For some such reason, Sir, do I now solicit your patronage".

An Thomson schreibt er 11. 94 (VI. 322): "Ye banks and braes . . ." this air, I think, might find a place among your hundred, as Lear says of his knights." Vgl. K. L. III. 6. 83:

"You, sir, I entertain for one of *my hundred*."

Nach Ramsay of Auchtertyre (V. 329 Anm.) sagte Burns einst nach einem scharfen Ritt: I come (to use the words of Shakespeare) "*stewed in haste*" (K. L. II. 4. 31).

Die Briefe an Mrs. Dunlop sind besonders reich an Citaten. In dem am 15. 4. 87 geschriebenen (IV. 217) finden wir eine Stelle aus Othello I. 3. 81. 88. 89:

"*Rude am I in speech,*
And therefore little can I grace the cause,
In speaking of myself."

Aus derselben Scene wird Vers 136: "I had lately *a hairbreadth 'scape in the imminent deadly breach*" citiert in dem Briefe an Chalmers 22. 1. 88 (IV. 318).

Von keinem grossen Zartgefühl gegen seine Frau spricht das Citat in dem Briefe an Brown 7. 3. 88 (IV. 334):

"*Excellent wretch! Perdition catch my soul,*
But I do love thee!" (O. III. 3. 90—91.)

Rem. 250. V. 447: "*Tak your auld cloak about ye*". A part of this old song, according to the English set of it, is quoted in Shakspeare. (In the Drinking scene in Othello)." O. II. 3. 91—99.

Othello wird ferner erwähnt III. 180. Shakspere: II. 58. 66 (IV. 70 V. 225.)

Christopher Marlowe (1564—1593).

"Jolly Beggars" Air 5. I. 174

"An' go with me an' be my dear"

ist eine Parodie auf Marlowes:

"*Come live with me and be my love*" [1])

(Marlowes Werke (Dyce) III. 299 und Percy's Reliques I. 200.)

In einem Briefe an Mrs. Dunlop 12. 2. 88 (IV. 322) schreibt Burns: "I have ever been "more fool than knave." " Im Jew of Malta II. 770 heisst es "*more knave than foole*". Vgl. auch den Brief an Ainslie 23. 7. 87 (IV. 257): "I was never a rogue, but have been a fool all my life."

Die folgenden Dramatiker des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich nur flüchtig bei Burns erwähnt:

Ben Jonson (1573—1637).

Thomas Otway (1651—1685).

In dem Briefe an Smith 14. 8. 86 (IV. 142) citiert Burns aus Venice Preserved I. 1:

"*O woman, lovely woman! Heaven designed you*
To temper man! — we had been brutes without you."

In dem Scots Prologue II. 287 wird Otway sogar neben Shakspere gestellt:

"O for a Shakespeare, or an Otway scene,
To draw the lovely, hapless Scottish Queen!"

John Dryden [2]) (1631—1700)

wird S. 36 als Dramatiker citiert. April 1788 schenkte Mrs. Dunlop Burns Dryden's Übersetzung des Vergil. Er dankt dafür am 28. 4. 1788 (V. 122) und schreibt am 4. 5. 88

[1]) Sir Walter Raleighs Antwort auf dieses Lied: "The Nymph's Reply" (Percy's Rel. I. 201) scheint Burns bei "O let me in this ae night" (III. 248) vorgeschwebt zu haben.

[2]) Vgl. A. Cunningham, Life of Burns S. 135.

(V. 123): "*Dryden's Virgil* has delighted me . . . . from every thing I have seen of Dryden, I think him in genius and fluency of language Pope's master" (siehe Vergil).

William Wycherley (1640—1715) siehe unten, S. 36.

Sir John Vanbrugh (1666—1726).

Im Common-Place Book (IV. 95) lesen wir: "But as *Vanburgh* says in one of his comedies, my "*dam'd Star Found me out*" there too" (The Relapse III. 5. 32).

Fashion's naiven Ausspruch: "*I have too much ill luck in this world to be damnd in the next*" (Relapse V. 3. 26—27) wiederholt Burns irgendwo in einem Briefe fast wörtlich. Der Chor in Akt V. 5 desselben Dramas hat Burns gewiss als Vorlage für sein "Inconstancy in Love" gedient.

Vanbrugh sagt:

"Constancy's an empty sound:
Heaven and earth and all go round,
All the works of Nature move,
All the joys of life and love
Are in variety."

Burns (III 212):

"Look abroad thro' Nature's range,
Nature's mighty Law is change.
. . . . . .
Mark the winds, and mark the skies,
Ocean's ebb. and ocean's flow,
Sun and moon but set to rise,
Round and round the seasons go!"

William Congreve (1670—1729),

Colley Cibber (1671—1757),

Charles Macklin (1690—1797),

David Garrick (1716—1779),

Samuel Foote (1720—1777) siehe umstehend, S. 36.

George Colman[1]) (1762—1836).

Nach der Vorstellung von "*Inkle and Yarico*" (erschienen

[1]) Dict. of Nat. Biogr. XI.

1787) schrieb Burns "On Seeing Mrs. Kemble in Yarico" (III. 205 Anm).

Richard Brinsley Sheridan (1751—1816).

Brief an Thomson 11. 94 (VI. 321): "There is a pretty English song by Sheridan in "*The Duenna*" to this air, which is out of sight superior to D'Urfey's. It begins: "*When sable night each drooping plant restoring*" (Duenna I, 5). Sheridan wird ferner erwähnt in der "Election Ballad" II. 304. Thomson riet Burns 10. 94 (VI. 308) Sheridan einen dramatischen Versuch zur Prüfung vorzulegen.

Die letztgenannten 12 Dramatiker werden erwähnt in einem Briefe an Hill 2. 3. 90 (V. 304): "I want likewise for myself, as you can pick them up, second-handed or anything cheap, copies of Otway's Dramatic Works, Ben Jonson's Do.; Dryden's, Congreve's, Wycherley's, Vanbrugh's, Cibber's; or any dramatic works of the more modern Macklin, Garrick, Foote, Colman, or Sheridan." Offenbar wollte Burns sich durch das Studium dieser Werke die nötige Routine des dramatischen Stils für sein beabsichtigtes Drama erwerben.

George Villiers 2nd Duke of Buckingham (1627—1688).

Ein Citat aus dem "Rehearsal" steht in dem Briefe an Candlish 21. 3. 87 (IV. 210): As *Bayes* says: "*all that*". Vgl. "The Rehearsal" I. 1. S. 3 und S. 9.

Tom Brown (1663—1704).

Seinem Lustspiel: "The Stage Beau Toss'd in a Blanket, or Hypocrisy à la Mode" 1704 [1]) entlehnt Burns sein Motto zu "The Holy Fair" (I. 268).

Isaak Bickerstaff (1735—1812?).

Ein Citat aus dessen "Love in a Village" I. 1

"*Hope, thou nurse of young Desire,*
Fair promiser of Joy."

steht in einem Briefe an Clarinda 19. 1. 88 (V. 48).

Bickerstaff wird auch das von Burns VI. 38 erwähnte Lustspiel "*The Spoiled Child*" (der Madame de Genlis?) zugeschrieben. [2])

[1]) Siehe Biographia Dramatica Bd. I.

[2]) Siehe Biographia Dramatica Bd. I S. 40 und III S. 296.

Arthur Murphy (1727—1805).

Sein "*The Way to Keep Him*" erwähnt Burns in einem Briefe an Mrs. Riddell 2. 93 (VI. 58).

John Home (1724—1808)

mag wohl über Burns' plumpe Verherrlichung seiner "Tragedy of Douglas" in dem Prologue II. 57 gelächelt haben. (Siehe Shakspere.) Vgl. auch "Scots Prologue" (II. 287):

"One Douglas lives in Home's immortal page."

Susanna Centlivre (1678—1722).

Am 11. 92 (VI. 38) bittet Burns Mrs. Walter Riddell "*The Wonder a Woman keeps a Secret*" zu spielen.

3. Andere Dichter des 18. Jahrhunderts.

In a language where Pope and Churchill have raised the laugh, and Shenstone and Gray drawn the tear; where Thomson and Beattie have painted the landscape, and Lyttelton and Collins described the heart, I am not vain enough to hope for distinguished poetic fame.

Robert Burns (IV. 196.)

Burns hat, wie wir schon gesehen haben, dem herrschenden Zeitgeschmack seines Jahrhunderts den Tribut nicht versagt. Hätte er Dr. Moore's kurzsichtigen Rat befolgt, den schottischen Dialekt aufzugeben und nur englisch zu dichten, so wäre wahrscheinlich aus dem frischen Naturdichter ein kaum über die Mittelmässigkeit hinausragender Pseudoklassicist geworden. Glücklicherweise blieb er aber seiner Muse Coila treu und so konnte der Pope'sche Geist nur wenig Macht über ihn erlangen.

Alexander Pope (1688—1744)

wird bereits in der Autobiographie IV. 10 erwähnt (vgl. auch Gilberts Memoir IV. 356). Demgemäss finden sich schon in den frühesten Gedichten Anklänge an diesen Dichter. So erinnern in "Har'ste, a Fragment" I. 3, später fortgesetzt in dem Lied "Composed in August" I. 53, die Ausdrücke "slaughtering guns" und "rove at night" an Windsor Forest V. 124

"With *slaughtering guns* the unwearied fowler *roves*."

Ein ganzer Vers (110) aus diesem Gedicht

"And mounts exulting on triumphant wing"

wird herübergenommen in "The Cotter's Saturday Night" St. 16. (I. 189):

"Hope 'springs exulting on triumphant wing'."

und St. 19. I. 190 citiert Burns aus dem Essay on Man IV. 6. 82:

"An honest man's the noblest work of God."

Denselben Vers benutzte er als Motto zu "Tam Samson's Elegy" II. 23.

E. o. M. III. 5. 1:

"Great Nature spoke; observant man obey'd"

ist das Motto zu "Nature's Law" (I. 340): vgl. auch die 2. St.

An die Moral des Essay on Man erinnert der Schluss von "A Winter Night" (II. 36):

"The heart benevolent and kind
The most resembles God,"

ebenso "Mr. W. Smellie—a Sketch" (II. 45):

"His heart was warm, benevolent and good."

Mit "Sketch in Verse" 22 23 (II. 212):

"On his one ruling passion Sir Pope hugely labors,
That, like th'old Hebrew walking-switch, eats up its neighbours"

vgl. E. o. M. II. 3. 40 41:

"And hence one Master Passion in the breast,
Like Aaron's serpent, swallows up the rest."

Vgl. auch: Moral Essays, Epistle III. 151 152:

"The *ruling passion*, be it what it will,
The *ruling passion* conquers reason still"

und Epistle I, drittletzter Vers.

Die den citierten vorausgehenden Verse der "Sketch in Verse" 18—21 erinnern an E. o. M. II. 1.

Vgl. auch "Sketch in Verse" 35: "that wonderful creature called Man" mit E. o. M. II. 1. 19: *"Go, wondrous creature!"*

In Vers 26—29 kritisiert Burns Pope sehr scharf:

"What pity, in rearing so beauteous a system.
One trifling particular, Truth, should have miss'd him;

For spite of his fine theoretic positions,
Mankind is a science defies definitions."

Die "Second Epistle to Robert Graham" (III. 42):

"Thou Nature! partial Nature I arraign" etc.

verrät deutlich den Einfluss des "Essay on Man", besonders vom Anfang der Epistle III. (Vgl. auch "The Poet's Progress" II. 180 Anfang).

In der Autobiographie finden sich zwei Citate aus E. o. M. (IV. 5): "*My ancient but ignoble blood*
Has crept thro' scoundrels since the flood."
(E. o. M. IV. 6. 45/46.)

(IV. 18): "*To catch the manners living as they rise.*"
(E. o. M. I. 13.)

ferner in dem Briefe an Ellison Begbie 1780. (IV. 30):

"*O happy state, when souls each other draw,*
Where love is liberty, and nature law."
(E. o. M. III. 5. 9/10.)

Der letztere Vers steht auch in dem Briefe an Thomson 11. 94 (VI. 319).

Ferner citiert Burns im Briefe an seinen Vater 27. 12. 81 (IV. 36): "*The soul, uneasy and confined at home,*
Rests and expatiates in a life to come."

Pope sagt: "*from home*" E. o. M. I. 3. 21/22.

Hatten wir in der zweiten Epistel an Graham Pope's Spuren deutlich wahrgenommen, so gibt Burns selbst die Abhängigkeit der ersten Epistel II. 167 von Pope zu, in einem Briefe an Miss Chalmers 16. 9. 88 (V. 159/160): "I very lately wrote a poem, not in imitation, but in the manner, of *Pope's Moral Epistles.*"

Vgl. ferner den Brief an Blacklock 15. 11. 88 (V. 175).

Den Moral Essays III. 1 ist ein Citat in dem Briefe an Thomson 9. 93 (VI. 286) entnommen:

"*Who shall decide, when Doctors disagree?*"

Wenn auch Burns' Gedicht: "Sappho Redivivus"(!) (II. 194) Pope's "Sappho to Phaon" an dichterischem Wert mindestens um ebensoviel übertrifft, als es ihm an Länge nachsteht, so lässt sich die Ähnlichkeit doch nicht verkennen.

Diesem Verwandtschaftsverhältnis ist zweifellos auch das folgende Citat entsprungen:

"I burn, I burn, as when thro' ripen'd corn
By driving winds the crackling flames are borne".

Bei Pope 9/10 heisst es jedoch: *"the spreading flames".*

Sappho und Heloise werden in einem Briefe an Clarinda 7. 3. 88 (V. 102) zusammen genannt. Dass Burns Pope's Gedicht: *Eloisa to Abelard* gut kannte, beweist das ungenaue Citat in "Epistle from Esopus to Maria" (III. 179):

"From those drear solitudes and frowsy cells,
Where Infamy with sad Repentance dwells".

Bei Pope 1/2:

"In these deep solitudes and awful cells,
Where heavenly-pensive Contemplation dwells."

Im "Common-Place Book" (IV. 215) sind Vers 95 u. 96 desselben Gedichtes citiert:

"Ev'n thought meets thought, ere from the lips it part,
And each warm wish springs mutual from the heart."

Eloise wird erwähnt in dem Briefe an Clarinda 7. 3. 88 (V. 101/102).

"The mockery of woe" in dem Briefe an Lady Cunningham 3. 91 (V. 362) stammt aus "Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady" 57.

Der "Prologue to the Satires" lieferte zwei Citate für Briefe an Clarinda. 12. 1. 88 (V. 37):

"Curst be the verse, how well so e'er it flow,
That tends to make one worthy man my foe."
(loc. cit. 283.)

14. 1. 88 (V. 41):

"It is not poetry, but prose run mad" (l. c. 188.)

"Imitations of Horace" I. 128:

"The feast of reason and the flow of soul"

steht in dem Briefe an Mrs. Dunlop 13. 11. 88 (V. 174).

Dass die "Dunciad" hier nicht fehlen darf, ist fast selbstverständlich. Sie liefert das Motto zu "Holy Tulyie" (I. 85):

"Blockheads with reason wicked wits abhor,
But fool with fool is barbarous civil war."
(D. III. 175.)

Auch in "The Poet's Progres" (II. 183) ist der Einfluss der Dunciad deutlich wahrnehmbar. Klingt nicht auch fast wie ein Citat daraus die Apostrophe in der "Second Epistle to R. Graham" (III. 43)?

"O Dulness! portion of the truly blest!
Calm shelter'd haven of eternal rest!"

Dem "Rape of the Lock" (IV. 64) ist entnommen das Motto zu "Holy Willie's Prayer" (I. 96):

"*And send the godly in a pet to pray.*"

Pope's Homer wird erwähnt IV. 233. Popes Name ferner: I. 42. 111. 141 (III. 7 siehe Skinner).

Charles Churchill (1731—1764).

Dieser wird nur einmal bei Burns erwähnt, nämlich an der oben (S. 37) als Motto verwendeten Stelle (IV. 196).

Dass der horazisch-liebenswürdige

Matthew Prior (1664—1721)

Burns' Lektüre nicht entging, beweist das "Epitaph on Captain Lascelles" (III. 184 Anm.), dessen Anfangszeile

"When Lascelles thought fit from this world to depart"

fast wörtlich Priors köstlicher Grabschrift entnommen ist:

"*When Bibo thought fit from this world to retreat.*"

(Prior's Werke Bd. II S. 192.)

John Gay (1688—1732).

Auch dieser war unserem Dichter viel zu geistesverwandt, als dass er ihn nicht mit Behagen gelesen und ihm nicht hie und da eine Kleinigkeit entlehnt hätte. So vermutet Douglas (II. 137 Anm.), dass "Raving winds around her blowing" Gays Lied:

"'Twas when the seas were roaring with hollow blasts of wind.
A damsel lay deploring, all on a rock reclined."

seine Anregung verdankt.

Zu Burns' Lied: "O wat ye wha's in yon town" (III. 251 Str. 4):

"Without my Fair, not a' the charms
O' Paradise could yield me joy;
But give me Jeanie in my arms
And welcome Lapland's dreary sky"

bemerkt derselbe Herausgeber (VI. 159 Anmerkung): "Charles Kirkpatrick Sharpe has left a MS. note on this subject. much too good to be withheld here: — "This song celebrates an early friend of mine. Mrs. Oswald. born Lucy Johnstone. One of the stanzas is nothing but "Were I laid on Greenland's coast" in the Beggar's Opera." Letztere ist auch unzweifelhaft das Urbild der "Jolly Beggars". [1])

Edward Young (1684—1765).

Die Begeisterung des 18. Jahrhunderts für die unsterblich langweiligen Unsterblichkeitslamentationen dieses Dichters ist noch schwerer begreiflich als die für Pope. Indessen lässt, wie wir auch bei letzterem sehen. Burns hinter seiner aufrichtigen Bewunderung und Verehrung doch hie und da die Narrenkappe recht weit vorsehen. Die letzte Strophe von "No Churchman am I" (I. 39) heisst:

Life's cares they are comforts — a maxim laid down
By the Bard what d'ye call him? that wore the black gown;
And faith I agree with th'old prig to a hair:
For a big-belly'd bottle's a heav'n of a care."

Burns' schwermütige Jugendgedichte sind wohl mit unter dem Eindruck Youngs entstanden. Die Zeile in "Winter, a Dirge" (I. 28):

"The sweeping blast. the sky o'ercast."

bezeichnet Burns selbst als Citat aus Young (wo?). Inhalt und Versmass dieses Gedichtes erinnern an Young's zweite Ode: Ocean, besonders die Beschreibung des Sturmes:

"The northern blast,
The shatter'd mast" etc.

An die Night Thoughts klingt an:

"Man was made to mourn" (I. 81).

Vgl. Night VIII. 134:

"*And wouldst that man should mourn*"

"Come, Firm Resolve, take thou the van" in der Epistle to Dr. Blacklock (II. 272) ist zweifellos eine Erinnerung an Burns' Leibspruch

"*On reason build resolve,*
That column of true majesty in man" (Night I. 33—34),

[1]) Vgl. Carlyle, Essay on Burns S. 284.

der so oft in seinen Briefen wiederkehrt (V. 47. 130. 190. 231. 258. 393. VI. 9). An Clarinda schreibt der Dichter 15. 2. 88 (V. 84):

"Let thy soul spring up.
And lay strong hold for help on Him that made thee",

ungenau citiert aus Night VIII. 742:

"*Let thy soul*
"*Spring up, and lay strong hold on Him who made thee.*"

Zum Abschied schenkte Burns seiner Geliebten "Young's Night Thoughts" mit folgender Aufschrift: "To Mrs. McLehose this Poem, the sentiments of the heirs of Immortality, told in the numbers of Paradise, is respectfully presented by R. B." V. 111.

Ein weiteres ungenaues Citat finden wir in dem Briefe an Heron 3. 95 (VI. 153):

"Who does the utmost that he can,
Does well, acts nobly — angels could do no more."

Night II. 90 heisst es:

"*Who does the best his circumstance allows*
Does well, acts nobly — angels could no more."

An Mrs. Dunlop schreibt Burns 31. 1. 96 (VI. 182): I became myself the victim of a most severe rheumatic fever, and long "*the die spun doubtful*"; until after many weeks of a sick bed, it seems to have "*turned up life*". Vgl. Night VI. 37—39:

. . . . "th'important die
Of life and death spun doubtful, ere it fell,
And turn'd up life."

Terraefilial (Brief an Murdoch 15. 1. 83 IV. 42), tenebrific (Epistle to Davie I. 94) und dergleichen Ausdrücke scheinen auch, soweit sie nicht gang und gäbe waren, den Night Thoughts entnommen zu sein. Vgl. Night VIII. 276:

"Men of the world, the *terrae-filial* breed."

Am deutlichsten zeigt sich der Einfluss Youngs in den Unsterblichkeitsergüssen Sylvanders und Clarindas. Der letztere Name scheint von Young zu stammen (vgl. Love of Fame Satire V. 29), doch kommt er auch in Ramsays Tea Table Miscellany I. 113 vor. Am 19. 1. 88 (V. 47) schreibt B. an Clarinda: "I have been this morning taking a peep through, as Young finely says, "*the dark postern of time long elapsed*" (wo?).

Vers 122 von Young's "Paraphrase on Part of the Book of Job":

"*My funds of vengeance for the day of war*"

verändert Burns in dem Briefe an Mrs. Dunlop 6. 9. 89 (V. 260) zu:

"Against the day of battle and of war".

James Thomson (1700—1748).

Entstammte Burns' Bewunderung Young's mehr dem herrschenden Zeitgeschmack, so war seine Verehrung Thomsons eine durchaus echte, aus verwandtem Empfinden hervorgegangene. Dieser und der ihm so nahestehende Shenstone begegnen uns auch öfters gemeinsam bei Burns. So in "The Vision" (I. 248):

"Thou canst not learn, nor I can show,
To paint with *Thomson's* landscape glow;
Or wake the bosom-melting throe,
With Shenstone's art;
Or pour, with *Gray*, the moving flow
Warm on the heart."

oder Autobiographie (IV. 13): "My reading was enlarged with the very important addition of *Thomson's* and *Shenstone's* Works: I had seen mankind in a new phasis"; ferner IV. 41. 70. 196 V. 79.

Eines von Burns' Lieblingscitaten ist Edward and Eleonora (IV. 6. 37—45) entnommen:

"*The valiant in himself, what can he suffer?*" etc.

Es diente ihm als Motto zu "The Farewell" (I. 337). Vgl. ferner V. 128 und VI. 40, wo er in dem Briefe an Mrs. Dunlop (6. 12. 92) fortfährt: "As I am got in the way of quotations, I shall give you another from the same piece, peculiarly, alas, too peculiarly apposite, my dear Madam, to your present frame of mind;

"*Who so unworthy but may proudly deck him*
With his fair-weather virtue etc."

E. u. E. IV. 7. 30—36.

Natürlich darf man nicht alle Beziehungen Burns' auf die Jahreszeiten mit den "Seasons" in Zusammenhang bringen, wie z. B. in "Elegy on Capt. Henderson" St. 12 und 13 oder

in "My Bonie Bell" (III. 26); indessen scheint der Brief an Miss Kennedy (1785 IV. 102) doch eine direkte Anspielung auf Thomson zu enthalten: "In the cheerful bloom of *Spring*, or the pensive mildness of *Autumn*, the grandeur of *Summer*, or the hoary majesty of *Winter*, the poet feels a charm unknown to the most of his species", ebenso natürlich die "Address to the Shade of Thomson" III. 31 (V. 394 VI. 50). Die "Eolian Strains" dieser Ode erinnern an die Beschreibung der Äolsharfe in dem "Castle of Indolence" Canto I. XL. Einen Vers aus dieser Dichtung, nämlich Canto II. XX

"Join land to land, and marry soil to soil"

parodiert offenbar das Citat in dem Brief an Mrs. M'Lehose 8. 91 (V. 391):

"*Join grief with grief, and echo sighs to thine.*"

Schöner und natürlicher als in der Address mit ihrer "exulting tear" hat Burns seine Verehrung für den Dichter der Jahreszeiten ausgedrückt in: "Extempore on some Commemorations of Thomson" (III. 92). Gelegentlich der Kritik von Criries "Address to Lochlomond" in dem Brief an Hill 1. 10. 88 (V. 165—166) schreibt Burns: "It is an excellent method for improvement, and what I believe every poet does, to place some favorite classic author in his own walks of study and composition before him as a model. Though your author had not mentioned the name, I could have, at half a glance, guessed his model to be Thomson. Will my brother-poet forgive me, if I venture to hint that his imitation of that immortal bard is in two or three places rather more servile than such a genius as his required, e. g.:

"To soothe the maddening passions all to peace."
Address.

"To soothe the throbbing passions into peace."
Thomson."

(B. citiert hier wieder einmal ungenau aus dem Gedächtnis. Spring 461 heisst es:

"*Soothe every gust of passion into peace.*")

I think the "Address" is in simplicity, harmony, and elegance of versification, fully equal to the "*Seasons*". Like Thomson, too, he has looked into "nature for himself". Und

weiter unten (V. 167) heisst es . . . . "and the glorious description of the sportsman. This last is equal to any thing in the "*Seasons*"."

An Murdoch schreibt Burns 15. 1. 83 (IV. 42) "who can soar above this little scene of things." Vgl. Autumn 964:

"*And soar above this little scene of things.*"

An Miss Williams, die ihn gebeten hatte, ihr Gedicht "On the Slave Trade" zu kritisieren, schrieb B. (6. 89 V. 245): "Indeed, that whole description of home may vie with Thomson's description of home, somewhere in the beginning of his "Autumn"" und weiter S. 246: "A tempest is a favourite subject with the poets, but I do not remember anything, even in Thomson's "*Winter*", superior to your verses from the 347th to the 351st."

"For me", heisst es in einem Briefe an Riddell 16. 1. 89 (V. 262), "as Thomson, in his *Winter*, says of the storm — I shall "hear astonish'd, and astonish'd sing." Vgl. Winter 110:

"*That sees astonish'd, and astonish'd sings*".

Der Ausdruck "holding high converse with the Muses" in dem Brief an G. Thomson 9. 5. 95 (VI. 341) steht Winter 431:

"*And hold high converse with the Mighty Dead.*"

Ein weiteres Citat aus dem Winter (610—616) findet sich in dem Brief an Mrs. Riddell 11. 92 (VI. 38):

"*To play the shapes*
Of frolic fancy, and incessant form
Those rapid pictures, that assembled train
Of fleet ideas, never joined before,
Where lively Wit excites to gay surprise:
Or folly-painting Humour, grave himself,
Calls laughter forth, deep shaking every nerve."

Die den Schluss der Seasons bildende Hymne war ein Lieblingsgedicht unseres Dichters, das beweist der von religiöser Begeisterung überströmende Brief an Cunningham 25. 2. 94 (VI. 120) . . . . "and bursts out into the glorious enthusiasm of *Thomson* —

"*These, as they change, Almighty Father, these*
Are but the varied God, the rolling year
Is full of thee:" (A Hymn 1—3.)

Aus derselben Hymne finden sich noch zwei Citate in Briefen an Clarinda. 19. 1. 88 (V. 47):

"*'Tis nought to me.*
Since God is ever present, ever felt,
In the void waste as in the city full:
And where he vital breathes, there must be joy!"
(A Hymn 104–107.)

Und 18. 2. 88 (V. 88):

"*When I forget the darling theme,*
Be my tongue mute! my Fancy paint no more!
And, dead to joy, forget my heart to beat!"
(A Hymn 94. 98—99.)

Brief an Sloan 1. 9. 91 (V. 393): "You know my favourite quotation "on reason build resolve" (siehe Young) and that other favourite one from Thomson's *Alfred* (I. 3. 3):

"*What proves the hero truly great*
Is never, never to despair."

Vgl. den Brief an Clarke VI. 9, wo auch beide Citate stehen. In dem oben erwähnten Briefe an Mrs. Dunlop schreibt Burns 6. 12. 92 (VI. 40): I do not remember to have heard you mention Thomson's dramas. I pick up favourite quotations . . . Of these is one, a very favourite one. from his *Alfred* (I. 5. 60—62).

"*Attach thee firmly to the virtuous deeds*
And offices of life; to life itself,
With all its vain and transient joys, sit loose."

Thomson's *Coriolanus* muss B. gekannt haben. da er aus Lyttelton's Prolog dazu eine Stelle citiert in der Epistle from Esopus to Maria (III. 180):

"*Alas! I feel I am no actor here!*"
Th. Works vol. IV. p. 207.

Folgende Citate konnten nicht ausfindig gemacht werden: Brief an Mrs. Dunlop 15. 1. 87. (IV. 193): "The word you object to (great, unhappy Wallace' heart, wie es ursprünglich I. 191 hiess) is indeed borrowed from Thomson."

Brief an Clarinda 5. 1. 88 (V. 24):

"*One well-spent hour,*
In such a tender circumstance for friends,

Is better than an age of common time." *Thomson.*[1])

An dieselbe 19. 1. 88 (V. 46): "What our favourite Thomson calls "*philosophic melancholy*"."

Journal 15. 6. 88 (V. 129): "There is, indeed, an elsewhere, where, as Thomson says, "*virtue sole survives*". Vgl. auch die Bemerkung bei Ramsays Vision S. 9.

Wie wir oben gesehen haben, erwähnt Burns öfters neben Thomson

William Shenstone (1714—1763).

Vgl. I. 248 IV. 13. 70 V. 79.

In einem Briefe an Murdoch (15. 1. 83 IV. 41) heisst es: "My favourite authors are of the sentimental kind, such as Shenstone, particularly his *Elegies*; Thomson: *Man of Feeling* (a book I prize next to the Bible); *Man of the World*; Sterne, especially his *Sentimental journey*; Macpherson's *Ossian*, etc.: these are the glorious models after which I endeavour to form my conduct."

In der Vorrede zur Kilmarnock Edition 1786 (I. XX.) schreibt Burns: "It is an observation of that celebrated Poet — whose divine *Elegies* do honor to our language, our nation, and our species — that "*Humility has depressed many a genius to a hermit, but never raised one to fame*"." (*wo?*)

Im Common Place Book wird Shenstone mehrfach citiert; so 30. 8. 97 (IV. 53): "*There are numbers in the world, who do not want sense, to make a figure: so much as an opinion of their own abilities, to put them upon recording their observations, and allowing them the same importance which they do to those which appear in print.*" *Shenstone.* (*wo?*)

"*Pleasing when youth is long expir'd to trace,*
"*The forms our pencil, or our pen design'd!*
"*Such was our youthful air and shape and face!*
"*Such the soft image of our youthful mind.*"

Ibidem. (Elegy. 1. Str. 9).

---

[1]) Vgl. auch Addison, Cato II. 1. S. 282:

"A day, an hour of virtuous liberty
Is worth a whole eternity in bondage."

März 84 (IV. 59) ist die Rede von "Blackguards". "*Stain'd with guilt and crimson'd o'er with crimes.*"

Elegy XX. Str. 14 heisst es: "*But stain'd with blood*". etc.

Die beiden ersten Verse derselben Elegie werden citiert in dem Briefe an Mrs. Dunlop 16. 8. 88 (V. 147): "I am in a fine disposition. my honored friend, to send you an elegiac epistle; and want only genius to make it quite Shenstonian:

"*Why droops my heart with fancied woes forlorn?*
Why sinks my soul beneath each wintry sky?"

Shenstone sagt: "*this* heart."

April 84 (IV. 65): "Shenstone observes finely (wo?) *that love-verses writ without any real passion are the most nauseous of all conceits.*"

Brief an Miss Chalmers 16. 9. 8 (V. 159): "Shenstone says, (wo?) *when one is confined idle within doors by bad weather, the best antidote against ennui is to read the letters of, or write to, one's friends.*" Die Vorbemerkung zu "Elegy on Stella" (II. 77) lautet:

"The following poem is the work of some hapless son of the Muses who deserved a better fate. There is a great deal of "*The voice of Cona*" in his solitary, mournful notes: and had the sentiments been clothed in Shenstone's language, they would have been no discredit even to that elegant poet. R. B."

Lord Gregory (III. 107):

"At least some pity on me shaw.
If love it may na be".

und Mary Morison (I. 27 und III. 112):

"O open the door, some pity to show.
If love it may na be",

erinnern etwas an Shenstone's Elegy XXVI (Bd. I. S. 107):

"That pity gave, what love refus'd to share."

Derselbe wird ferner erwähnt IV. 70. In "The Vision" (I. 248 u. IV. 196) wird er zusammen genannt mit

Thomas Gray (1716—1771).

Dieser war auch einer von den "authors of the sentimental kind", Burns' Lieblingen (siehe Shenstone). Gray's "Elegy written in a CountryChurchyard" sind mehrereCitate entnommen, so das Motto zu: "The Cotter's Saturday Night" (I. 184):

"Let not Ambition mock their useful toil,
Their homely joys, and destiny obscure;
Nor Grandeur hear, with a disdainful smile,
The short and simple annals of the poor." (E. 29—33.)

Ferner in "Inscription for the Headstone of Fergusson" (II. 50. wiederholt IV. 204):

"No storied urn nor animated bust" (E. 41).

Douglas meint (I. 280. Anm.), Burns habe bei "Song. Composed in Spring" Gray's Elegy vorgeschwebt, ebenso wie bei "To a Mountain Daisy" (I. 283. Anm)., worüber Burns sich in einem Briefe an Kennedy 20. 4. 86 (IV. 114) folgendermassen äussert: "I am a good deal pleased with some sentiments myself, as they are just the native querulous feelings of a heart which, as the elegantly melting Gray says *"melancholy has marked for her own"*."

Im Common Place Book 9. 4. 87 (IV. 214) schreibt er: "Gray observes, in a letter to Mr. Palgrave, that *"half a word fixed, upon or near the spot, is worth a cart-load of recollection"* (Letter XXXIII. 6. 9. 1758). "Sketch — New Year's Day 1790 — To Mrs. Dunlop" (II. 284 und 286 Anm.) heisst es:

"And blooming Keith's engaged with Gray."

Ein Beweis wie sehr Burns diesen Dichter verehrte. ist auch die von Cromek (Reliques S. 80) berichtete köstliche Anekdote.

Ein weiterer sentimentaler Lieblingsdichter (IV. 41) Burns' ist:

James Macpherson (1738—1796).

Diesen muss er schon frühe gekannt haben, denn schon in der Kilmarnock Edition 1786 begegnen uns Anspielungen auf Ossian.

Zu *"Luath"*, in "The Twa Dogs" (I. 209) bemerkt Burns: *"Cuchullin*'s dog in Ossian's *Fingal* R. B." (Die jüngere Form ist "Cuthullin" (Fingal Buch II. Abschn. 10) Tauchnitz S. 230), zu "The Vision, Duan First" (I. 239): "Duan, a term of Ossian's for the different divisions of a digressive poem. See his *Cath-Loda*, vol. 2 of McPherson's translation — R. B." (Tauchnitz S. 126).

Wir sehen aus dieser Anmerkung, dass Burns mit seiner Zeit an das Ossianmärchen geglaubt hat.

In der Vorbemerkung zu "Tam Samson's Elegy" (II. 23) heisst es: "In Ossian's phrase. *"the last of his fields"*." (wo?)

In der bei Shenstone wiedergegebenen Vorbemerkung zu "Elegy on Stella" (II. 77) kommt vor "The voice of Cona." Vgl. Fingal B. III. Abschn. 4. Tauchnitz S. 237: "Ullin, Fingal's bard was there: *the sweet voice of resounding Cona.*"

"The Whistle" (II. 262):

"Old Loda, still rueing the arm of Fingal".

Dazu Anm.: "See Ossian's *'Caric-thura'*. R. B."

"Epistle from Esopus to Maria" (III. 180):

"Or, haughty Chieftain, 'mid the din of arms,
In Highland bonnet, woo Malvina's charms."

Vgl. Croma, Cathlin of Clutha, Oina-Morul etc.

Den bei Macpherson öfters wiederkehrenden Ausdruck *"the narrow house"* (vgl. Fingal II. Abschn. 10) citiert Burns in dem Briefe an Clarinda 18. 3. 88 (V. 108): *"the dark and the narrow house*, as Ossian, prince of poets, says"; ferner IV. 202. VI. 245. Ob nicht der Ausdruck *"lowly laid"* in "To Mary in Heaven" (II. 268) eine Reminiscenz aus "Temora" (B. VII. Abschn. 28. Tauchnitz S. 359 unten) ist, bleibe dahingestellt.

Auf seiner Hochlandtour besuchte B. am 29. 8. 87 Ossians Grab (IV. 271) und sah am 31. ein Bild des Barden (IV. 272). Am 17. 9. 87 (IV. 283) schreibt er dann an seinen Bruder: "Warm as I was from Ossian's country, where I had seen his very grave, what cared I for fishing-towns or fertile carses?"

In dem Brief an Hill 1. 10. 88 (V. 168) sagt B. von Cririe's Address to Lochlomond: "The last two paragraphs are truly Ossianic." Flüchtig erwähnt wird Ossian noch IV. 70 und 158.

James Beattie (1735—1803).

Derselbe gehört auch in diesen Dichterkreis und wird IV. 196 mit Thomson zusammen als Landschaftsschilderer genannt.

Die Überschrift eines der frühesten Gedichte Burns', "Stanzas on the Same Occasion" (in the Prospect of Death), trug, wie Douglas (I. 35 Anm.) bemerkt, ursprünglich den Zusatz: "In the manner of Beattie's *Minstrel*." Letzterer ist gemeint, wenn er in dem Gedicht "To Miss Logan, with Beattie's Poems for a New Year's Gift" (II. 44) sagt:

"I send you more than India boasts,
In Edwin's simple tale."

An Skinner schreibt Burns 14. 2. 88. (IV. 323): "The immortal author of "*The Minstrel*", who, indeed, never wrote anything superior to "*Gie's a sang, Montgomery cried*"." Prof. Stewart sagt in seinem Account of Burns (IV. 379): "I recollect that he once applied to him (his father) the two last lines of the following passage in "The Minstrel", the whole of which he repeated with great enthusiasm: —

"Shall I be left forgotten in the dust,
When Fate, relenting, lets the flower revive?
Shall Nature's voice, to man alone unjust,
Bid him, though doom'd to perish, hope to live?
Is it for this fair Virtue oft must strive
With disappointment, penury, and pain?
No: Heaven's Immortal Spring shall yet arrive,
And man's majestic beauty bloom again,
Bright through th' eternal years of Love's triumphant reign.
This truth sublime, his simple sire had taught,
In sooth, 'twas almost all the Shepherd knew."

"The Vision" Duan II. (I. 246):

"Hence, sweet, harmonious Beattie sung
His 'Minstrel' lays:
Or tore, with noble ardour stung,
The sceptic's bays."

Letzteres ist zweifellos eine Anspielung auf Beattie's "Essay on Truth". Vgl. auch "The Ordination" St. 11 (I. 229):

"And "Common-sense" is gaun, she says,
To mak to Jamie Beattie
Her plaint this day."

Bei G. Thomson's Unternehmen hat Beattie auch hilfreiche Hand geleistet und versprochen, einen Essay über nationale Musik zu schreiben. Vgl. G. Thomson's Brief 20. 1. 93 (VI. 232), auf welchen Burns 26. 1. 93 (VI. 234) antwortet: "Dr. Beattie's Essay will of itself be a treasure. On my part, I mean to draw up an appendix to the Doctor's Essay, containing my stock of anecdotes, etc., of our Scots

Airs and Songs." (Vgl. IV. 293. 295.) Die Duchess of Gordon glaubte, Burns' "Castle Gordon" sei von Beattie. II. 101 Anm.

An Mrs. Dunlop schreibt Burns 7. 3. 88 (IV. 335):

"I am highly flattered by the news you tell me of Coila, I may say to the fair painter who does me so much honour, as Dr. Beattie says to Ross the poet (siehe diesen), of his muse Scota, from which, by the bye, I took the idea of Coila: 'Tis a poem of Beattie's in the Scots dialect, which perhaps you have never seen.

"Ye shak your head, but o' my fegs,
Ye 're set auld Scota on her legs:
Lang had she lien wi' buffs and flegs,
Bombaz'd and dizzie,
Her fiddle wanted strings and pegs,
Waes me, poor hizzie!""

Beattie wird ferner erwähnt in "Epistle to Lapraik" St. 4. (I. 111) und Rem. 44. (V. 423).

William Collins (1720—1759)
wurde bereits erwähnt in unserem Motto, S. 37 (IV. 196).

Von dem Earl of Buchan aufgefordert, eine Ode auf Thomson zu schreiben, antwortet Burns 9. 91 (V. 394): — — "but who would write after Collins? I read over his verses to the memory of Thomson, and despaired." Wie wir aber gesehen haben, schrieb Burns trotzdem seine "Address to the Shade of Thomson" (III. 31), welche entschiedene Ähnlichkeit mit Collins' Ode verrät. Das Versmass ist dasselbe und Burns' "Eolian strains" erinnern an Collins' "Airy harp."

1794 schenkte Burns der Miss Lorimer Collins' Gedichte mit folgender Widmung: "To Jean Lorimer, a small, but sincere mark of Friendship from R. B." Vgl. auch IV. 105.

Lord George Lyttelton (1709—1763)
wird ebenfalls in unserem Motto erwähnt (IV. 196).

Ferner bei Thomson, zu dessen "Coriolanus" er den Prolog schrieb (siehe oben, S. 47).

Thomas Chatterton (1752—1770).

Douglas schreibt in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Burns S. 4:

"Burns never names Chatterton. — probably because he could not read his masterpieces. — but they have many points of contact. — — — — — — — — — — — — — — But, if the Rowley poems had any influence on Burns, it came directly through Cowper, who may have borrowed the Olney Hymn. "God moves in a mysterious way", from Chatterton's beginning. "O God, whose thunder shakes the sky", and handed on the same devotional mood to the author of the prayer —

"O thou Great Being, what Thou art
Surpasses me to know." (I. 30)."

Der eben erwähnte

William Cowper[1]) (1731—1800)

wurde von Burns sehr hoch geschätzt.

An Hill schreibt er 18. 7. 88 (V. 140): "I forget the price of "Cowper's Poems", but I believe I must have them"; an Mrs. Dunlop 25. 12. 93 (VI. 104): "Now that I talk of authors, how do you like Cowper? Is not the *Task* a glorious poem? The religion of the *Task*, bating a few scraps of Calvinistic divinity, is the religion of God and Nature: the religion that exalts, that ennobles man."

Ein anderer unglücklicher Musensohn

Robert Falconer (1730—1790)

wird erwähnt in einem Brief an Mrs. Dunlop 25. 1. 90 (V. 286): "Falconer, the unfortunate author of the *Shipwreck*, which you so much admire, is no more. — — — — — — — — He was one of those daring adventurous spirits, which Scotland beyond any other country is remarkable for producing."

Ein anderer als englischer Dichter bekannter Schotte war

Robert Blair (1699—1746).

Sein "*Grave*" findet sich öfters bei Burns citiert, so in dem Motto zu "Epistle to James Smith" (I 232):

[1]) Vgl. Milton Anm. S. 25, ferner Burns und Cowper: Tait's Edinb. Magazine by E. Elliott 1842 S. 357.

"Friendship, mysterious cement of the soul!
Sweet'ner of Life, and solder of Society!
I owe thee much — Blair." (Grave 89—91.)

Brief an Muir 7. 3. 88 (IV. 336): "The close of life, indeed, to a reasoning eye, is

"Dark as was chaos, ere the infant sun
Was roll'd together, or had try'd his beams
Athwart the gloom profound." (Grave 15—17.)

Dasselbe Citat steht IV. 190. 211.

Common Place Book (IV. 94):

"buried 'mongst the wreck of things which were."
(Grave 31.)

Brief an Clarinda 8. 1. 88 (V. 29): *"witching time of night."* (Grave 56; vgl. auch Hamlet III. 2. 406.)

Brief an Mrs. Dunlop 22. 8. 92 (VI. 26):

"Tell us, ye dead, will none of you in pity
To those you left behind, disclose the secret?
Oh! that some courteous ghost would blab it out!
What 'tis you are, and we must shortly be."

Grave 432—435 heisst es "reveal the secret". Dasselbe Citat steht, wenn auch nicht ganz genau so, V. 129. 275. 302.

Brief an Graham 9. 12. 89 (V. 271): "Their (the Muses') visits to me, like the visits of good angels are *"short and far between"."* Vgl. Grave 590:

"Visits, like those of angels, short and far between."

Brief an Skinner 25. 10. 87 (IV. 294): *"Sons of the morning."* (Grave 135.)

Brief an Sloan 1. 9. 91 (V. 393): *"In the world's hale and undegenerate days."* (Grave 471.)

Nicht zu verwechseln mit dem Dichter des "Grave" ist:

Dr. Hugh Blair (1718—1799).

Seine Charakteristik entwirft Burns im Common Place Book (IV. 216): "It is not easy forming an exact judgment of any one; but in my opinion, *Dr. Blair* is merely an astonishing proo of what industry and application can do. Natural parts like his are frequently to be met with; his vanity is proverbially known among his acquaintances; but he is justly at the head of what may be called fine writing; and a

critic of the first, the very first, rank in prose; even in poetry, a bard of Nature's making can only take the *pas* of him. He has a heart, not of the finest water, but far from being an ordinary one. In short, he is a truly worthy, and most respectable character."

In einem Abschiedbrief, Edinburg 3. 5. 87 (IV. 225), dankt ihm Burns für ihm erwiesene "kindness, patronage and friendship". In "The Holy Fair" St. 12 (I. 268) änderte Burns auf Blairs Rat "salvation" in "damnation". (Siehe auch Dr. Mackenzie's Reminiscence IV. 365.) Blair's Sermons werden erwähnt in dem Brief an Sinclair 1791 (V. 372).

Oliver Goldsmith (1728—1774).

Dieser, wiewohl in der Litteraturgeschichte unter den Prosaikern behandelt, muss doch hier unter den Dichtern stehen, weil Burns ihn nur einmal als Prosaiker nennt, dagegen häufig Stellen aus dem "Deserted Village" citiert.

"Epitaph on my ever Honoured Father" (I. 63) schliesst:

"*For ev'n his failings lean'd to virtue's side.*"
(Des. Vill. 164).

Motto zu "Halloween" (I. 149):

"*Yes! let the rich deride, the proud disdain,*
The simple pleasures of the lowly train;
To me more dear, congenial to my heart,
One native charm, than all the gloss of art."
(Des. Vill. 250—253).

"The Cotter's Saturday Night" (I. 190):
"Princes and lords are but the breath of kings."

Vgl. Des. Vill. 53—54:

"*Princes and lords may flourish, or may fade,*
A breath can make them, as a breath has made."

Brief an Clarinda 14. 1. 88 (V. 42): "*Goldsmith* says finely of his muse —

"*Thou source of all my bliss and all my woe:*
Who found me poor at first, and keep'st me so."

D. V. 413—414 heisst es: "*That found'st.*""

Brief an Mrs. Dunlop 10. 4. 90 (V. 307): "I often repeat that couplet of my favourite poet, *Goldsmith* —

"*States of native liberty possest,*
Tho' very poor, may yet be very blest"."
(Des. Vill. 425—426).

An dieselbe 14. 6. 88 (V. 128):

"*Where'er I roam, whatever realms I see,*
My heart, untravell'd, fondly turns to thee;
Still to my friend it turns with ceaseless pain,
And drags at each remove a lengthened chain.
Goldsmith" (Traveller 7—10).

Douglas' Vermutung (I. 292 Anm.). der 2. Vers von Burns' Gedicht: "To Gavin Hamilton, Recommending a Boy"

"An' gar him follow to the kirk —
Ay when ye gang yoursel",

sei eine Nachahmung von Goldsmiths "Elegy on the Glory of her Sex. Mrs. Mary Blaize":

„The king himself has followed her
When she has walked before".

erscheint uns nicht genügend begründet; dagegen stimmen wir bei, wenn er in der Anmerkung zu Burns' Brief an Sharpe 22. 4. 91 (V. 368) sagt: "Several of the author's favourite sentiments are expressed through the medium of this humorous letter, which in style reminds one of some of Goldsmith's essays."

James Hervey (1714—1758).

Auch dieser ist zwar eigentlich Prosaiker, doch könnte man seine *Meditations* Gedichte in Prosa nennen. Sie beschliessen die Reihe der in der Autobiographie (IV. 10) genannten Werke. Wir haben allen Grund anzunehmen, dass Burns die Begeisterung seiner Zeit für dieses Buch teilte, wenigstens citiert er mehrmals (so in dem Brief an Clarinda 3. 2. 88 V. 74, ferner V. 47 und 260) die demselben vorgedruckten Verse eines Arztes:

"'*Tis this, my friend, that streaks our morning bright;*
'Tis this that gilds the horror of our night."

Vgl. hierüber auch Stewart's Account of Burns IV. 379. Bei Hill bestellt letzterer das Buch 2. 3. 90 (V. 303).

Thomas Warton (1728—1790)
wird nicht gerade rühmend erwähnt in der Einleitung zu "A Dream" (I. 307):

"On reading, in the public papers, the *Laureate's Ode*, with the other parade of June 4th, 1786, the Author was no sooner dropt asleep, than he imagined himself transported to the Birth-day Levee: and, in his dreaming fancy, made the following Address: —" gemeint ist Wartons "Ode for His Majesty's Birth-Day". (Poets of Great Britain Bd. XI. S. 1092.)

John Wolcot [Peter Pindar] (1738—1819).

"A truly original bard", nennt ihn Burns in einem Brief an G. Thomson 1. 95 (VI. 334). Er war ein Hauptmitarbeiter an Thomson's Collection. "The very name of Peter Pindar is an acquisition to your work", schreibt Burns an jenen 26. 1. 93 (VI. 235) und ähnlich VI. 267, und fährt dann im erstgenannten Briefe fort: "His *Gregory* is beautiful. I have tried to give you a set of stanzas in Scots on the same subject, which are at your service. Not that I intend to enter the lists with Peter — that would be presumption indeed! My song, though much inferior in poetic merit, has, I think, more of the ballad simplicity in it." Auch hier wieder eine rührende Bescheidenheit, verbunden mit grosser Klarheit des Urteils. Siehe "Lord Gregory" (III. 107).

Über die Liedersammlung schreibt Burns an Mrs. Dunlop 20. 12. 94 (VI. 144): "I have the honor to preside over the Scottish verse, as no less a personage than Peter Pindar does over the English."

An Thomson schreibt er 2. 96 (VI. 351): "Peter is a delightful fellow and a first favourite of mine."

Erwähnt wird Pindar ferner: VI. 315 und 332.

William Roscoe (1753—1831).

Mit dem Geschichtschreiber Leo's X. und Lorenzos de' Medici wurde Burns kurz vor seinem Tode bekannt. Er sandte Mrs. Riddell eine Abschrift von Roscoe's Lied:

"*O'er the vine-covered hills and gay lilies of France*
See the day-star of Liberty rise."

(Das 1791 gedichtete Original hat: "gay *regions* of France".)

Roscoe berichtet, dass Burns die Absicht hatte, ihn in Liverpool zu besuchen. Siehe Douglas' Anmerkung VI. 174.

Lewis Theobald (1688—1744, wenn im folgenden Citat mit diesem Namen der Herausgeber Shakspere's gemeint ist).

Zu "*On a Bank of Flowers*" (II. 218) bemerkt Douglas "This is merely a new versification of an old song by Mr. Theobald .... The original may be found in Ramsay's "Tea-table Miscellany" (nämlich Bd. II. S. 102). Vgl. die Einleitung zu diesem Kapitel, S. 23.

Sylvester Otway (Pseudonym von John Oswald † 1793).

Er wird erwähnt in "Introductory note to Delia, an Ode" (II. 215): "Sylvester Otway, and the other favourites of the Muses who illuminate "the Star" with the lustre of genius."

Poe (unbekannt).

Rem. 46 (V. 424): "*Gramachree*. This song was composed by Mr. Poe, a counsellor-at-law in Dublin."

Robert Scott (unbekannt).

Rem. 109. (V. 431): "*Love is the cause of my Mourning*. The words of "The Shepherd's Complaint" are by a Mr. R. Scott, from the town or neighbourhood of Biggar."

Dr. James Hurdis (1763—1801).

Am 2. 2. 90 schreibt Burns an Hill (V. 292): "I saw lately in a Review some extracts from a new poem called "*The Village Curate*", I think; send it me."

Das „Fragment on Maria" (III. 82) ist ein Citat daraus.

Gavin Turnbull (unbekannt).

Mehrere Lieder von ihm citiert Burns in seinem Briefe an Thomson vom 29. 10. 93 (VI. 293): "By the by, Turnbull has a great many songs in MSS. which I can command, if you like his manner. Possibly, as he is an old friend of mine, I may be prejudiced in his favour; but I like some of his pieces very much." Es folgen dann "*The Nightingale*" und "*Laura*".

Siehe auch Thomsons Antwort VI. 295.

William Hamilton of Bangour (1704—1754)

wird von Burns erwähnt Rem. 104. (V. 431): "The lady was

the "Gentle Jean" celebrated somewhere in Mr. Hamilton of Bangour's poems." (wo?) Unter Hamiltons Gedichten in Andersons Poets of Great Britain Bd. IX. S. 413—464 findet sich kein Gedicht auf sie.

William Peebles (1752—1826).

Er ist der Poet Willie aus "The Kirk's Alarm" (II. 238). wozu Burns bemerkt: "William Peebles, in Newton-upon-Ayr, a poetaster, who, among many other things, published an ode on the Centenary of the Revolution, in which was the line,

"*And bound in Liberty's endearing chain* — R. B."

Dies ist die zweitletzte Zeile von "Ode to Liberty written for the 5th of November by the Rev. W. Peebles". Kilmarnock 1788. S. "The Twa Herds" (I. 87) u. "The Holy Fair" (I. 273).

Pickering (unbekannt).

Zu "A Vision" bemerkt Douglas (III. 173. Anm.): "Pickering's ballad, "*Keen blaws the wind o'er Dunnet-head*", which Burns said he would give ten pounds to be the author of, may have suggested the measure of the present one." S. VI. 312.

James Cririe D. D. (1752—1835).

Dass Burns sein in englischem blank verse verfasstes Poem: Scottish Scenery etc. kannte, beweist der Brief an Hill vom 1. 10. 1788: All that time my chief reading has been the "*Address to Lochlomond*" (vgl. V. 165 Anm.).

Michael Bruce (1746—1767).

1791 erschien eine Neuauflage seiner Gedichte, zu welcher Burns Einiges beisteuerte. Vgl. seinen Brief an Baird 2. 1791 (V. 347).

John Logan (1748—1788).

Er gab 1770 Michael Bruce's Gedichte nebst eigenen heraus und war Burns zweifellos bekannt. Vgl. V. 348 Anm.

Dr. Austin (unbekannt).

Ein Lied von diesem Edinburger Arzt. "*For lack of gold*", wird erwähnt Rem. 163. (V. 436).

Thomas Holcroft (1745—1809)

— ein anderer kann wohl nicht in Frage kommen —.

Holcrofts Lied "*Gaffer Gray*", wurde von Burns parodiert. Vgl. Brief an Cleghorn 21. S. 95 (VI. 167 und Anm.)

Johnson (unbekannt).

Rem. 330. (V. 454). "*To the Rosebud.* This song is the composition of a Mr. Johnson. a joiner in the neighbourhood of Belfast."

Mac Grigor (unbekannt).

Rem. 183. (V. 439). "*Polwarth on the Green.* The author is Captain John Drummond M'Grigor. of the family of Bochaldie."

Mac Vicar (unbekannt).

Rem. 1. (V. 411). "*The Highland Queen.* Both music and poetry were composed by a Mr. McVicar. purser of the Solway man of war."

Murdoch Mac Lennan (1701—1783).

Rem. 282. (V. 449). "*We ran and they ran.* The author was a Rev. Mr. Murdoch M'Lennan, minister at Crathie, Deeside."

Ehe wir dieses Kapitel schliessen, müssen noch einige Dichterinnen genannt werden:

Mary Wortley Montague (1690—1762).

Über sie schreibt Burns an Clarinda 1. 2. 88 (V. 72): "The loves in the Song of Songs are all in the spirit of *Lady Mary Wortley Montague* or *Madame Ninon de l'Enclos*. though for my part. I dislike both the ancient and modern voluptuaries."

Anna Laetitia Barbauld (1743—1825).

Die schottische Sappho darf hier eigentlich nicht genannt werden. da Burns sie nirgends erwähnt und das "Poem on Pastoral Poetry" III. 7. in dem ihr süsser Gesang gepriesen wird. sicher nicht aus Burns' Feder stammt. (Siehe Skinner S. 14.)

Helen Maria Williams (1762—1827).

Sie hatte Burns einige Huldigungsgedichte gewidmet

(vgl. IV. 196). und da er für Lob stets sehr empfänglich war. so war er auch geneigt zu lobender Kritik. So schreibt er an Moore 15. 2. 87 (IV. 205): "Her poems give me a great deal of pleasure. I have little pretensions to critic lore: there are, I think. two characteristic features in her poetry — the unfettered. wild flight of native genius. and the querulous. sombre tenderness of "time settled sorrow". Vgl. IV. 4. 218. 222.

Nach Douglas' Vermutung (V. 239 Anm.) hätte Burns ihre Werke für den Druck vorbereitet.

In einem Briefe an sie 1789 (V. 242) kritisiert Burns eingehend ihr Gedicht "*The Slave Trade*".

Helen Cranstown (1765—1838).

Burns vollendete ihr Lied:

"*The tears I shed must ever fall*"

in "Fragments of Song" (III. 81 Anm.). Vgl. Rem. 340. (V. 455).

Anne Hunter (1742—1821).

Im Edinburgh Journal (VI. 400) erwähnt Burns ihr Gedicht: "*To the Nightingale*" und "*A Sonnet in the Manner of Petrarch*".

Hannah More (1745—1833).

Burns schreibt an Aiken 3. 4. 86 (IV. 111): "I have inscribed the following stanza on the blank-leaf of Miss More's works: —

Thou flattering mark of friendship kind." (I. 267.)

Charlotte Smith (1749—1806).

Über sie schreibt Burns an Moore 14. 7. 90 (V. 312): "The little "*Collection of Sonnets*" have some charming poetry in them."

Neben diesen anerkannten Dichterinnen müssen noch drei Freundinnen Burns' erwähnt werden, deren Gelegenheitsgedichte wohl nie im Druck erschienen, die aber doch grossen Einfluss auf sein eigenes Dichten geübt haben; nämlich Mrs. Dunlop. Mrs. McLehose und Mrs. Riddell.

Frances Ann Wallace Dunlop (1730—1815)
ist uns schon oft begegnet als eine der eifrigsten Korrespondentinnen unseres Dichters. Sie liebte es zu kritisieren und Verbesserungsvorschläge zu machen. 22. 3. 87 (IV. 211) schreibt Burns an sie: "Your friendly advices. I will not give them the cold name of criticisms, I receive with reverence." (Vgl. den Brief 30. 4. 87 IV. 223.) Umgekehrt verbessert Burns ein Gedicht von ihr 4. 3. 89 (V. 216 Anm.). Am 27. 9. 88 (V. 164) schreibt er: "I am sure your impromptus give me double pleasure; what falls from your pen can be neither unentertaining in itself. nor indifferent to me."

Weit wichtiger noch als der Einfluss dieser mütterlichen Freundin war der seiner Geliebten, der berühmten Clarinda (über den Namen vgl. Young).

Mrs. Mac Lehose (1759—1841).

Wie in den Briefen, so finden wir in jenen anmutigen Liedchen, die sich Sylvander und Clarinda gegenseitig widmeten, überall ähnliche Gedanken. So ist: "When dear Clarinda matchless fair" (II. 123) das Echo zu ihrem: "*When first you saw Clarinda's charms.*" Ihr "*Talk not of love*" ergänzte er in: "Love in the Guise of Friendship" (II. 125). Ihr "*Go on sweet bird*" in: "For thee is laughing Nature gay" (II. 126). "Sensibility, how charming" (III. 47) ist die Antwort auf ein Gedicht Clarindas. "Esteem for Chloris" (III. 209) erinnert an Clarindas "Talk not of love". Vgl. die Clarinda Correspondence, besonders Nr. 25 (V. 79).

Maria Riddell (1772—1808).

Sie war der Gegenstand einer Reihe von zuerst sehr schmeichelhaften, dann sehr bissigen Versen unseres Dichters. (Vgl. III. 159. 164. 165. 175. 177. 178. 227. 228 Anm.) In einem Brief 3. 95 (VI. 149) rühmt Burns ihr Gedicht "*To thee, lov'd Nith*" und schreibt: "Mr. Burns will be much obliged to Mrs. Riddell if she will favor him with a perusal of any of her poetical pieces which he may not have seen." Für beide Teile ehrend ist ihr Nekrolog auf Burns. (VI. 369).

Der Vollständigkeit halber seien noch hinzugefügt:

Janet Graham (1723—1805).

Ihr Lied "*Alas! my son, you little know*" wird Rem. 97 V. 430 erwähnt.

Janet Little (1759—1813).

Mrs. Dunlop's Dienstmädchen, widmete unserem Dichter eine Epistel, worüber er an jene schreibt (V. 258 und 338).

Mary Peacock war die Verfasserin eines Gedichtes "*Henry*", auf das sich Burns in einem Brief an Clarinda 29. 1. 88 (V. 70) bezieht. Vgl. des Dichters Brief an sie VI. 41.

Liedersammlungen.

Abgesehen von den auf S. 22 genannten schottischen Liedersammlungen, von denen einige auch englische Lieder enthalten, und den beiden in der Autobiographie erwähnten. **Mason**'s English Collection (IV. 6 und 348) und

A Select Collection of English Songs (IV. 10), deren wir schon in der Einleitung zu diesem Kapitel gedacht haben, finden sich noch folgende bei Burns:

Dr. Aiken's (1747—1822)
Collection of English Songs. (IV. 185 Anm.): "On January 4th 1787, Professor Dugald Stewart presented Burns with a copy of Dr. Aiken's "Essay on Song-Writing, with a collection of English Songs, 2nd Edit. 1774". In Bezug auf letztere sagt Stewart in seinem Account of Burns (IV. 378): "I have little doubt that it had some effect in polishing his subsequent compositions." Auf den Essay bezieht sich Burns in einem Brief an Thomson 1. 95 (VI. 333): "A great critic on songs says that Love and Wine are the exclusive themes for song-writing."

Ritson's Collection of English Songs wird erwähnt VI. 316. 324. 339. Ferner begegnen wir bei Burns

Tom D'Urfey's (1630—1723) wohlbekannter Sammlung:
Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy.

Zu "*Bonie Peg-a-Ramsay*" (siehe Shakspere, Twelfth Night II, 3) bemerkt Douglas (III. 241 Anm.): "Tom d'Urfey in his "Pills" (Bd. V. S. 139) gives a rude version of the old song

in which we can scarcely find one verse that is decent enough to quote" — zu "*O steer her up an haud her gaun*" (III. 245 Anm.): "In Tom D'Urfey's collection (Bd. III. S. 225), we find something very like the above, thus: —

"Take not a woman's anger ill" etc. —

zu "*The lass that made the bed to me*" (III. 269): Anm. "The chorus and concluding four lines of the above ballad are pointed out by Burns in his note thereon, as forming part of the ancient song. He seems to refer to a common-place production, preserved by Tom D'Urfey (wo?), called "The Cumberland Lass", in which we thus read: —

"*She took her mother's winding sheet,*
And cut it into sarks for me:
Blythe and merry may she be,
The lass that made the bed to me."

Die beiden ersten Zeilen ändert Burns folgendermassen:

"She took her mither's holland sheets,
An made them a' in sarks to me."

In einem Briefe an Thomson 9. 93 (VI. 288) schreibt Burns: "The following I picked up in an old collection, which will suit very well for "Nancy 's to the greenwood gane"." You must not, my dear Sir, expect all your English songs to have superlative merit, 'tis enough if they are passable:

"*The other night, with all her charms,*
My ardent passion crowning,
My Celia sank within my arms,
An equal transport owning," etc.

Dazu bemerkt Douglas: "This is rather a witty song, and will be found in D'Urfey's collection" (wo?). Noch weniger Achtung vor Toms Poesie, wie oben, verrät ein anderer Brief an Thomson 11. 94 (VI. 321): "You talk of the silliness of "*Saw ye my Father?*" By heavens! the odds is gold to brass. Besides, the old song, though pretty well modernized into the Scottish language, is originally, and in the early editions, a bungling low imitation of the Scots manner, by that genius, *Tom D'Urfey*, so has no pretentions to be a Scottish production." (Vgl. auch Sheridan S. 36 und Percy, S. 67.)

Einen würdigen Abschluss dieses Kapitels bilden — last not least — des berühmten

Thomas Percy (1728—1811)

Reliques of Ancient English Poetry.

Dass Burns dieses Buch mit Eifer las, erhellt aus dem Briefe an Dr. Moore 27. 2. 91 (V. 350): "The ballad on Queen Mary (II. 327) was begun while I was busy with *Percy's Reliques.*"

Einige der schönsten Lieder unseres Dichters haben ihr Vorbild in Percy's Sammlung; so ist "*John Anderson*" (II. 224) eine Modernisierung des gleichnamigen Liedes in Percy's Reliques II. 110. Vgl. auch die Einleitung unseres 1. Kapitels. "Duncan Gray" (III. 95) ist offenbar eine Nachahmung von "Corydon's Farewell" (P. R. I. 187).

"Will ye go to the Indies, my Mary" (I. 294) geht nach der Melodie: "*Will ze gae to the ew-bughts, Marion*" (P. R. III. 73). (Vgl. V. 429 und VI. 222.)

"Epitaph for Mr. Richardson" (III. 239): "He's blest if as he brew'd, he drink" erinnert stark an "Richard of Alemaigne" (P. R. II. 4): "Let him habbe, *ase he brew, bale to dryng.*"

"The Soldiers Return" (III. 116):

"Wi' mony a sweet babe fatherless.
And mony a widow mourning"

ist wohl mehr als ein Anklang an "The Rising in the North":

"*And many a child made fatherlesse*
And widowed many a tender wife."
(P. R. I. 256).

Der Ausdruck "*gory* bed" in "Robert Bruce's March to Bannockburn" (III. 149), an dem Thomson Anstoss nahm, findet sich in "Chevy Chase" (P. R. I. 240):

"The cries of men lying in theire *gore* and scattered here and there."

An Thomson schreibt Burns 26. 10. 1792 (VI. 220): "Your observation as to the aptitude of Dr. Percy's ballad to the air, "*Nannie, O*" (wo?) is just. It is, besides, perhaps the most beautiful ballad in the English language."

Gilderoy (P. R. I. 315) wird von Burns erwähnt in dem Brief an Thomson 16. 9. 92 (VI. 217). Das Lied konnte Burns auch in D'Urfey's "Pills" (Bd. V. S. 39) gefunden haben.

4. Prosaschriftsteller.

a. Novellisten. Essayisten usw.

Burns führte, wie seine sehr zahlreichen Briefe beweisen, auch in der Prosa eine ausserordentlich gewandte Feder. Wenn er auch hier dem Zeitgeschmack mitunter noch grössere Zugeständnisse gemacht hat, als in seinen englischen Dichtungen, besonders in der von frömmelnder Schäfersentimentalität überfliessenden Clarindakorrespondenz, so finden sich doch in seinen Briefen Stellen genug, die in ganz eigenartigem Stil alle Empfindungen wiederspiegeln, deren das menschliche Herz fähig ist, vom ausgelassensten Humor bis zur tiefsten Melancholie. Männer wie Stewart und Robertson (siehe diesen) staunten über Burns' Prosa fast noch mehr, als über seine dichterische Begabung. Wie auf letztere eine Sammlung englischer Gedichte schon frühzeitig einen bedeutenden Einfluss ausübte, so auf seinen Briefstil eine "Collection of Letters by the Wits of Queen Anne's reign", von denen der Dichter in seiner Autobiographie (IV. 13) sagt: "I pored over them most devoutly." Sein Bruder Gilbert bemerkt hierüber in seinem Memoir (IV. 355): "This book was to Robert of the greatest consequence. It inspired him with a strong desire to excel in letter-writing, while it furnished him with models by some of the first writers in our language."

Später bildete dann der Dichter seinen Stil an den grossen englischen Prosaschriftstellern, die wir jetzt besprechen wollen. Goldsmith und Hervey, die auch hierher gehören, wurden bereits im vorigen Kapitel behandelt; umgekehrt hätte

Joseph Addison (1672—1719)

als Dichter auch dort schon erwähnt werden sollen. Er war es, der in Burns die erste Begeisterung für die Dichtkunst

erweckte. "The earliest thing of composition that I recollect taking pleasure in", — schreibt dieser in seiner Autobiographie (IV. 6) — "was "*The Vision of Mirza*", and a hymn of Addison's beginning:

"*How are thy servants blest, o Lord!*"

I particularly remember one half-stanza which was music to my boyish ears, —

"*For though in dreadful whirls we hung,*
High on the broken wave."

I met with these pieces in Mason's English Collection, one of my school-books." (Vgl. auch den Brief an Mrs. Dunlop vom 1. 1. 89 V. 184.)

Einige Seiten weiter unten (IV. 10) heisst es: "My knowledge of modern manners, and of literature and criticism, I got from the *Spectator*." Daneben wird Hawkesworths Organ genannt in dem Brief an Clarinda 1. 2. 88 (V. 72): "Solomon's knowledge of the world is very great. He may be looked on as the "*Spectator*" or "*Adventurer*" of his day."

Brief an Mrs. Dunlop 10. 4. 90 (V. 307—309): "I had often read and admired the *Spectator*, *Adventurer*, *Rambler*, and *World;* but still with a certain regret, that they were so thoroughly and entirely English. — — — — — Mackenzie has been called "the Addison of the Scots", and in my opinion, Addison would not be hurt at the comparison." Dass Burns mit den Gestalten des Spectator vertraut war, beweist auch der Brief an Hill 3. 91 (V. 353), wo er schreibt: "In the mean time, as *Sir Roger de Coverley*, because it happened to be a cold day in which he made his will, ordered his servants great coats for mourning; so, because I have been this week plagued with an indigestion, I have sent you by the carrier a fine old ewe-milk cheese."

Das in dem Briefe an Mrs. Rose 17. 2. 88 (IV. 326) Addison zugesprochene Citat:

"Some souls by instinct to each other turn"

ist vielleicht eine Änderung von Cato III. 1. 6:

"Till what was instinct grew up into friendship."

Dass Burns dieses Drama genau kannte, erhellt aus dem

Briefe an Dalrymple 30. 11. 86 (IV. 169), wo er Cato V. 1. 30—31 citiert:

"*The war of elements,*
The wreck of matter, and the crash of worlds."

Addison wird ferner genannt V. 225 und VI. 146. Vgl. auch I. 42 und Stewart's Account of Burns (IV. 378).

Der mit Addison eng verbundene

Richard Steele (1672—1729)

wird nur einmal von Burns erwähnt in der "Epistle to Lapraik" 1. 4. 85 (I. 111).

Jonathan Swift (1667—1745)

begegnet uns auch selten.

An seinen Bruder William schreibt Burns 2. 3. 89 (V. 214): "Tho' you had the wisdom of Newton. or the wit of Swift, garrulousness would lower you in the eyes of your fellow-creatures." Swift's Humor wird ferner erwähnt in einem Brief an Dr. Moore (VI. 146). und in Verbindung mit

Henry St. John, Viscount Bolingbroke (1678—1751)

in einem Briefe an Clarinda 12. 1. 88 (V. 36): "I think I told you Lord Bolingbroke's saying to Swift: "Adieu. dear Swift! with all thy faults I love thee entirely: make an effort to love me with all mine". A glorious sentiment, and without which there can be no friendship!" Vgl. auch den Brief an Ainslie 30. 6. 88 (V. 136).

In dem erwähnten Briefe an Dr. Moore (VI. 146) wird neben Addison und Swift noch genannt:

Lawrence Sterne (1713—1768).

Mit diesem machte Burns auch schon frühzeitig Bekanntschaft. In der Autobiographie (IV. 13) schreibt er: "The addition of two more authors to my library gave me great pleasure; Sterne and Mackenzie — "*Tristram Shandy*" and the "*Man of Feeling*" — were my bosom favourites." Sillar erzählt in seinem Account of Burns (IV. 369). dass derselbe einmal bei Tisch dermassen in "Tristram Shandy" vertieft war. dass. als ihm der Löffel aus der Hand fiel. er ausrief: "*Alas, poor Yorik!*" Dieser Ausruf ist parodiert in dem Brief an Thomson 29. 10. 93 (VI. 292): "Alas! poor Erskine!"

Ein andermal schreibt Burns an denselben 7. 4. 93 (VI. 239): "Ballad-making is now as completely my hobby-horse as ever fortification was *Uncle Toby's.*" [1])

Einer anderen Gestalt aus Tristram Shandy begegnen wir in einem Briefe an Smith 30. 6. 87 (IV. 253). Nachdem Burns dort seinen Unwillen über einen erhaltenen Korb geäussert, fährt er folgendermassen fort: "But I am an old hawk at the sport, and wrote her such a cool, deliberate, prudent reply, as brought my bird from her aerial towerings, pop, down at my foot, like *Corporal Trim's* hat."

In "Egotisms from My Own Sensations" (IV. 130) heisst es: "I never could get the art of commanding respect. I imagine it is owing to my being deficient in what Sterne calls *"that understrapping virtue of discretion"*." (Tristram Shandy, 6. 18.)

Schon mehrfach erwähnt wurde der Brief an Murdoch 15. 1. 83 (IV. 41): "My favourite authors are of the sentimental kind, such as — — — — Sterne, especially his *"Sentimental Journey"*."

An Thomson schreibt Burns über Jean Lorimer 19. 10. 94 (VI. 311): "The lady — — — — — — is, in a manner, to me, what Sterne's Eliza was to him — a Mistress, or Friend, or what you will, in the guileless simplicity of Platonic love."

Douglas sagt in seiner Einleitung (I. 11): "He drew blood from everything he read, e. g., the style of some of his letters is affected by Sterne to a degree never enough remarked, that of others equally by the English essayists."

Erwähnt wird Sterne ferner IV. 70 und 217 (siehe Johnson). Vgl. auch Mrs. Riddell's "Sketch of the Leading Features of Burns' Character" (VI. 371).

Zwei Jahre später als mit Sterne wurde Burns bekannt mit

Samuel Richardson (1689—1761) und

Tobias Smollett (1721—1771).

Dies ersehen wir aus der Autobiographie (IV. 15—16): "My reading was only increased by two stray volumes of *Pamela*,

[1]) Vgl. Carlyles Bemerkung, dass der Schluss von Burns' "Address to the Deil" (I. 96) an Onkel Tobys Mitleid mit dem Teufel erinnere (Essay on Burns S. 280). Über Burns' und Sternes Humor ebenda. S. 282.

and one of *Ferdinand Count Fathom*, which gave me some idea of novels."

Henry Fielding (1707—1754)

muss er um dieselbe Zeit (Herbst 1784) kennen gelernt haben, denn in "O leave novels, ye Mauchline belles" (I. 74) heisst es:

"Your fine '*Tom Jones*' and '*Grandisons*',
They make your youthful fancies reel."

(Vgl. auch Gilbert's Narrative of his Brother's Life IV. 355).

Die drei grossen Romanschriftsteller werden zusammen genannt in einem Briefe an Dr. Moore 14. 7. 90 (V. 311): "I have gravely planned a comparative view of you, Fielding, Richardson, and Smollet, in your different qualities and merits as novel-writers;" — die beiden ersteren in einem anderen Brief an Moore 27. 2. 91 (V. 351): "Original strokes that strongly depict the human heart, is your and Fielding's province, beyond any other novelist I have ever perused. Richardson indeed might perhaps be excepted; but, unhappily, his *dramatis personae* are beings of some other world; and however they may captivate the inexperienced, romantic fancy of a boy or a girl, they will ever, in proportion as we have made human nature our study, dissatisfy our riper years."

Smollett wird ferner noch erwähnt in einem Briefe an Hill 18. 7. 88 (V. 140): "I want Smollett's works, for the sake of his incomparable humour. I have already *Roderick Random*, and *Humphrey Clinker*. — *Peregrine Pickle*, *Launcelot Greaves*, and *Ferdinand Count Fathom*, I still want."

Am 30. Sept. 93 schenkte Burns der Bibliothek in Dumfries "*Humphry Clinker*"; s. III. 123. *Don Quixote* kannte er zweifellos nur in der Smollettschen Übersetzung. (s. V. 372).

In einem Briefe an Cunningham 8. 8. 90 (V. 319) citiert Burns:

"*Thy spirit, Independence, let me share;*
Lord of the lion-heart and eagle eye!
Thy steps I follow with my bosom bare,
Nor heed the storm that howls along the sky!"

und fährt dann fort: "Are not these noble verses? They are the introduction of Smollett's *Ode to Independence*".

Rem. 141. (V. 435). *The Tears of Scotland.* "Dr. Blacklock told me that Smollett who was at bottom a great Jacobite, composed these beautiful and pathetic verses on the infamous depredations of the Duke of Cumberland after the battle of Culloden."

Fielding wird ferner noch erwähnt in dem Highland Tour Journal 25. 8. 87 (IV. 265). "Mrs. Miller, an agreeable, sensible, modest, good lady, as useful, but not so ornamental as Fielding's *Miss Western*, not rigidly polite à la Française, but easy, hospitable, and housewifely." (Siehe "Tom Jones" 4. 2; Fielding's Werke Bd. VI. S. 157.)

An Clarinda schreibt Burns 10. 1. 88 (V. 33): "*Booth* and *Amelia* I know well. Your sentiments on that subject, as they are on every subject, are just and noble: "*To be feelingly alive to kindness, and to unkindness*" (Citat aus Amelia?) is a charming female character."

An Creech schreibt er 16. 4. 92 (VI. 19): "If he adjudge me a "*Tom Thumb*" I am content." Diese Posse Fielding's erschien 1730.

In dem Briefe an Sinclair (V. 372) wird *Joseph Andrews* erwähnt; ebenda

Charles Johnstone's (1719?—1800) *Chrysal* und der von **Dr. Samuel Johnson** (1709—1784) herausgegebene *Idler*.

Der *Rambler* wird V. 307 genannt (s. Addison). Der grosse Khan der englischen Litteratur scheint nicht gerade Burns' Liebling gewesen zu sein, was die Verse in "The Fête Champêtre" (II. 162) beweisen:

"Or him wha led o'er Scotland a'
The meikle Ursa Major"

(gemeint ist jedenfalls **James Boswell** (1740—1795)). ferner in "The Whistle" (II. 263):

"I'll conjure the ghost of the great Rorie More".

wozu Burns bemerkt: "See Johnson's "*Tour to the Hebrides.*" R. B." Er meint: "The Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson. LL. D. By James Boswell. Esq." 1786 (ed. Napier, S. 174 ff.) Boswell wird ferner erwähnt I. 220.

An Mrs. Dunlop 15. 4. 87 (IV. 217) schreibt Burns: "There

is an affectation of gratitude which I dislike. The periods of Johnson and the pauses of Sterne may hide a selfish heart." Anerkennender ist der Brief an Miss Chalmers 14. 3. 88 (IV. 339): "I trust in Dr. Johnson's observation: "*Where much is attempted, something is done.*"" (wo?)

In einem Briefe an Hill 2. 4. 89 (V. 225) heisst es: "I want likewise an *English dictionary* — Johnson's. I suppose, is best."

Ob Burns' Epigramm "To the Beautiful Miss Eliza J—n" eine Nachahmung von Johnson's Distichon ist:

"Liber ut esse velim. suasisti pulchra Maria.
Ut maneam liber — pulchra Maria. vale!",

wie eine Anmerkung von Douglas (III. 204) vermuten lassen will, ist doch sehr fraglich. Derselbe Herausgeber weist in der Einleitung zu Bd. IV. XV auf eine Bemerkung Taines hin in seiner "Histoire de la littérature anglaise" (tome III. liv. IV. chap I. p. 453): "Il écrivait à ses maîtresses avec des phrases périodiques et recherchées. aussi pédantes que celles de Johnson."

Henry Mackenzie (1745—1831)

war einer von Burns' "favourite authors of the sentimental kind" (IV. 41). Der an dieser Stelle neben dem *Man of the World* (vgl. V. 307) genannte "*Man of Feeling*",[1]) von dem Burns sagt "a book I prize next to the Bible", begegnet uns sehr häufig bei ihm. So in einem Brief an Mrs. Dunlop 10. 4. 90 V. (308—309): "Mackenzie has been called "the Addison of the Scots". and in my opinion. Addison would not be hurt at the comparison. If he has not Addison's exquisite humour. he as certainly outdoes him in the tender and the pathetic. His "*Man of Feeling*" — — — — — — I estimate as the first performance of the kind I ever saw." Derselbe ist gemeint in dem Prologue II. 58 v. 22:

"And Harley rouses all the God in man."

(Vgl. ferner IV. 176. 201. 265. 327. V. 225. 303. VI. 19.)

Am 30. Mai 1793 schenkte Burns der Bücherei in Dumfries *Julia de Roubigné* (III. 123 Anm.).

---

[1]) Siehe Ross. Burnsiana II. S. 98.

Rem. 203. V. 442 heisst es: "*Kenneth* and *Duncan* are juvenile compositions of Mr. Mackenzie, the *Man of Feeling*."

Stewart, mit dem derselbe (II. 74) zusammen genannt wird, schreibt in seinem Account of Burns (IV. 375): "Mackenzie first recommended Burns to public notice in the 97th number of the *Lounger*" (IV. 174). Dieser und der *Mirror* sind weiter unten bei den Zeitschriften behandelt.

Dr. John Moore (1730—1802)
unterhielt mit Burns einen interessanten Briefwechsel, dem wir die Autobiographie unseres Dichters (IV. 4—19) verdanken. Welche Hochachtung Burns vor Moore besass, sehen wir aus dem ersten Briefe an ihn 17. 1. 87 (IV. 195): "Your criticisms, Sir, I receive with reverence: only I am sorry they mostly came too late; a peccant passage or two that I would certainly have altered were gone to the press." Wir werden das kaum bedauern, wenn wir an den thörichten Rat denken, den Moore Burns bald darauf gab 23. 5. 87 (II. 158. V. 352): "You aught to deal more sparingly in the provincial dialect: why should you, by using that, limit the number of your admirers to those who understand the Scottish, when you can extend it to all persons of taste who understand the English language." Indessen dürfen wir doch den guten Doktor nicht allzu schroff verurteilen, war doch selbst Carlyle noch so von dem dialektfeindlichen Geschmack befangen, dass er in seinem "Essay on Burns" meint, Burns wäre, wenn er klassische Bildung genossen hätte, der Erneuerer der englischen Litteratur geworden!

4. 1. 89 (V. 187) vergleicht Burns Moore mit dem Koloss von Rhodus, sich selbst mit einer gewöhnlichen Statue.

An Mrs. Dunlop schreibt Burns 15. 1. 87 (IV. 193): "To write the author of "*The View of Society and Manners*" a letter of sentiment — I declare every artery runs cold at the thought" und 12. 1. 95 (VI. 146 und Anm.): "I have just been reading over again, I daresay for the hundred-and-fiftieth time, his "*View of Society and Manners*"; and still I read it with delight. His humor is perfectly original: it is neither the humor of Addison, nor Swift, nor Sterne, nor of anybody but Dr. Moore.

— — — He has paid me a pretty compliment by quoting me in his last publication" (Edward, a novel by John Moore M. D.); an dieselbe 6. 11. 89 (V. 260): "I have been very busy with "*Zeluco*" — — — — "*Zeluco*" is a most sterling performance." (Vgl. V. 311. 350 VI. 104. 146). Dass Moore auf Burns' Urteil etwas hielt, beweist seine Bitte um eine Kritik seines letztgenannten Werkes in dem Brief vom 29. 3. 91 (V. 352. Anm).

Brief an Moore 27. 2. 91 (V. 350): "How much is every honest heart which has a tincture of Caledonian prejudice obliged to you for your glorious story of "*Buchanan and Targe*"." Weitere Briefe: IV. 205. V. 221.

Moore wird ferner erwähnt: IV. 218. 301. V. 24. 246. 460. VI. 393.

Es folgen nun noch einige unbedeutendere Schriftsteller.

Dr. John Aiken (1747—1822) s. S. 64.

John Armstrong (1771—1797)
wird von Burns rühmend erwähnt in einem Briefe an Hill 2. 2. 90 (V. 292): "I like his poetry much, but I think his style in prose quite astonishing." Diese Bemerkung bezieht sich jedenfalls auf das 1789 erschienene Buch: "Juvenile Poems, with remarks on Poetry, and a Dissertation on the best means of punishing and preventing Crimes."

Patrick Brydone (1741—1818).

Den Verfasser von "A Tour through Sicily and Malta", besuchte Burns am 7. 5. 87 (IV. 229). "Brydon's brave ward", Colonel Fullerton, wird erwähnt in "The Vision" (I. 244.)

William Creech (1745—1815),
der bekannte Buchhändler, bei dem sich die Litteraten Edinburgs zu versammeln pflegten (Creech's levee) verlegte Burns' Werke, und wird häufig von ihm erwähnt. Siehe "Burlesque Lament for the Absence of W. Creech" (II. 73). Seinen Charakter zeichnet Burns VI. 392. (Vgl. V. 180. 193 etc.)

Andrew Dalzell (1742—1806),
Professor der griechischen Sprache an der Universität Edin-

burg, wird erwähnt in einem Briefe an Stewart 20. 1. 89 (V. 194): "The delicacy of Prof. Dalzell's taste I shall ever revere."

James Fordyce (1720—1796).

Rem. 228. (V. 445): *The Black Eagle.* "This song is by Dr. Fordyce. whose merits as a prose-writer are well known."

Dr. James Gregory (1753—1821).

Professor der Medizin in Edinburg. wird erwähnt im "Burlesque Lament" (II. 74): "Now worthy Gregory's latin face.

(Tytler's and Greenfield's modest grace)."

Von seiner Kritik hatte Burns manches zu leiden (vgl. II. 214 Anm. zu "The Wounded Hare", welches Gedicht Burns dem Urteil des Doktors unterbreitete. der einige Änderungen vorschlug).

In einem Briefe an Stewart (V. 194) rühmt Burns "the justice (the iron justice. for he has no bowels of compassion for a poor poetic sinner) of Dr. Gregory's remarks".

G. schenkte Burns eine Übersetzung von Ciceros ausgewählten Reden (IV. 222 Anm.) Vgl. auch V. 11. 194.

Francis Grose [1]) (1731?—1791).

Seine "*Antiquities of Scotland*" London 1789—91 2 Bde. 4° werden erwähnt in dem Briefe an Moore 27. 2. 91 (V. 349).

"Epigram on Francis Grose the Antiquary" II. 232.

"On the Late Captain Grose" II. 233.

"Verses on Captain Grose" II. 311 (vgl. auch V. 271).

John Howard (1726—1790).

der Reformator des Gefängniswesens, ist jedenfalls gemeint, wenn Burns an Mrs. Dunlop 25. 6. 95 (VI. 130) schreibt: "Solitary confinement, you know, is *Howard's* favourite idea of reclaiming sinners."

David Ramsay († 1813).

Burns schreibt an Hill 2. 4. 89 (V. 224): "if you are going to borrow. apply to our friend Ramsay for the assistance of the author — who makes so distinguished and distinguishing

[1]) Siehe Ross, Burnsiana II. S. 67.

a figure in the *Er. Courant*, to compose, or rather to compound, something very clever on my remarkable frugality." Vgl. die Briefe an Hill 3. 91 (V. 354) und 29. 1. 86 (VI. 181): "Ramsay my yoke-fellow in the Lord."

William Smellie (1740—1795),
Burns' Drucker und Freund, ist auch als Übersetzer bekannt. Siehe "Mr. William Smellie—a Sketch" (II, 45 und Anm). und Burns' Brief an ihn 22. 1. 92 (VI. 10), ferner IV. 178. V. 292. 354.

Dr. Thomas Somerville (1741—1830),
als Schriftsteller bekannt. Burns besuchte ihn auf seiner Border Tour (9. 5. 87 IV. 231).

William Moodie († 1812).
Professor der orientalischen Sprachen in Edinburg. Burns' Brief an ihn V. 381.

Peter Stuart (unbekannt),
Herausgeber des "Star". An ihn richtete Burns zwei Briefe (IV. 203 und V. 169), vgl. auch II. 215.

John Syme (1755—1831),
"Stamp Office Johnie", Burns' Freund, Hausgenosse und Reisebegleiter, hat manche wertvolle Aufschlüsse über den Dichter gegeben, besonders in seiner "Description of Burns communicated by Dr. Currie" (IV. 388). Burns' Verehrung für ihn spricht aus den "Compliments to John Syme of Ryedale" (III. 238). Vgl. auch III. 119. IV. 52. 197. VI. 1. 58. 85. 88. 130. 166. 172. 174. Ein an ihn gerichteter Brief steht VI. 158.

James Tytler (1747—1804).
"commonly known by the name of "Balloon Tytler," — — — is author and compiler of three-fourths of *Elliot's pompous Encyclopedia Britannica*." Rem. 68. (V. 427). Vgl. V. 173. 430. 434. VI. 257. 276.

Dr. Josiah Walker (1761—1831).
Burn's Freund und Biograph, wird erwähnt II. 13 und 19 Anm., II. 110, Rem. 133. (V. 434). IV. 272. 292. VI. 186. Walkers Besuch bei Burns VI. 137. Sein Memoir of Burns IV. 380.

George Husband Baird (1761—1840).
später Principal of the University of Edinburgh, bat Burns, etwas zur Ausgabe von M. Bruces Gedichten beizusteuern. Burns antwortet ihm 2. 91 (V. 347).

James Bruce (1730—1794),
"the African traveller", wird erwähnt im Highland Tour Journal 26. 8. 87 (IV. 266).

b. Geschichtsschreiber.

Mit den beiden bedeutenden Historikern seiner Zeit wurde Burns erst verhältnismässig spät bekannt, wie wir aus Gilbert's Narrative entnehmen können. Die beiden folgenden Werke:

David Hume's (1711—1776) History of the Stewarts u.

William Robertson's (1721—1793) History of Scotland gehörten zu der von Riddell gegründeten Bücherei (V. 372).

In dem Prolog 16. 4. 87 (II. 58):

"Here History paints with elegance and force
The tide of Empire's fluctuating course"

hat Burns nicht die beiden Historiker im Auge, wie Douglas in der Anmerkung meint, sondern nur Robertson's "Charles V.", weil er an dieser Stelle nur auf lebende Schriftsteller Bezug nimmt, Hume aber damals schon 11 Jahre tot war.

The historian of Charles V. wird ferner erwähnt in einem Brief an dessen Neffen Cunningham 11. 6. 91 (V. 379); vgl. auch IV. 229 und VI. 403.

Robertson's Urteil über Burns' Prosa siehe bei Franklin.

John Louis De Lolme (1740—1806).
"The English Constitution" schenkte Burns der Bücherei zu Dumfries mit der Aufschrift: "Mr. Burns presents this book to the Library and begs they will take it as a creed of British Liberty — until they find a better." (III. 123. Anm.).

Peter Rae's History of the Rebellion in 1715 (Dumfries 1718. 4°) bestellte Burns bei Hill 2. 3. 90 (V. 303).

c. Philosophie und Verwandtes.

Philosophers have fought and wrangled,
An' meikle Greek an' Latin mangled,
Till wi' their logic-jargon tir'd,
And in the depth of science mir'd,
To common sense they now appeal,
What wives and wabsters see and feel.
Epistle to James Tennant II. 206.

Trotz solch gelegentlichen Spottes wusste Burns die echten Philosophen wohl zu würdigen.

Die beiden, welche hier zuerst genannt werden, gehören ihrer Lebenszeit wegen und weil sie lateinisch schrieben, eigentlich nicht in dieses Kapitel, seien aber der Vollständigkeit halber gleich mit aufgeführt.

Thomas More (1480—1535).

Seine Schriften kannte Burns sicher nicht, doch war ihm wenigstens der Titel seines Hauptwerkes als geflügeltes Wort vertraut, was die "*Utopian* thoughts" in dem Briefe an Mrs. Dunlop 23. 3. 87 (IV. 211) beweisen.

Spinoza (1632—1677).

Auch diesen kannte Burns nur von Hörensagen. In dem Brief an Candlish 21. 3. 87 (IV. 210) citiert er (woraus?) "the daring path Spinoza trod".

John Locke (1632—1704)

lernte unser Dichter schon im Vaterhause kennen. Sein "*Essay on Human Understanding*" steht in der bekannten Bücherliste in der Autobiographie (IV. 10). Ebenda findet sich auch:

Robert Boyle (1627—1691) *Lectures.*

Isaac Newton (1642—1727).

An Clarinda schreibt Burns 18. 2. 88 (V. 87): "The attraction of Love, I find, is in an inverse proportion to the attraction of the Newtonian philosophy. In the system of Sir Isaac, the nearer objects are to one another, the stronger is the attractive force: in my system, every milestone that marked my progress from Clarinda, awakened a keener pang of attachment to her." Vgl. V. 214.

Weit grösseren Einfluss auf Burns als die bishergenannten. übten:

Adam Smith (1723—1790) und

Thomas Reid (1710—1796).

Beide werden erwähnt in der oben angeführten Epistle to J. Tennant (II. 206):

"Smith wi' his sympathetic feeling,
An' Reid to common sense appealing."

Ersterer wird ferner genannt in dem Common Place Book 9. 83 (IV. 57): "I entirely agree with that judicious Philosopher Mr. Smith in his excellent "*Theory of Moral Sentiments*" that Remorse is the most painful sentiment that can embitter the human bosom."

An Graham schreibt Burns 13. 5. 89 (V. 233): "Marshall in his *Yorkshire*, and particularly that extraordinary man, Smith, in his *Wealth of Nations*, find me leisure employment enough. I could not have given any mere *man* credit for half the intelligence Mr. Smith discovers in his book." Vgl. V. 274.

Archibald Alison (1757—1839).

Burns schreibt an ihn 14. 2. 91 (V. 345): "Except Euclid's Elements of Geometry — — — — I never read a book which gave me such a quantum of information, and added so much to my stock of ideas, as your "*Essays on the Principles of Taste.*" Dazu bemerkt Stewart in seinem Account of Burns (IV. 380): "A present which Mr. Alison sent him afterwards of his *Essays on Taste*, drew from Burns a letter of acknowledgment, which I remember to have read with some degree of surprise, at the distinct conception he appeared from it to have formed of the general principles of the doctrine of *Association*." Auf letztere spielt Burns an in einem Briefe an Clarinda 3. 2. 88 (V. 73).

Vgl. auch Carlyles Bemerkung hierzu in seinem Essay on Burns S. 277.

Dugald Stewart (1753—1828)
war aus der Edinburger Gelehrtenwelt einer der ersten und treuesten Freunde unseres Dichters. Vgl. Blacklocks Brief an Lawrie 4. 9. 86 (IV. 149).

Wie hoch Burns ihn verehrte, erhellt aus folgenden Stellen: "Burlesque Lament" (II. 74):

"Mackenzie, Stewart, such a brace
As Rome ne'er saw."

"The Vision" (I. 244):

"With deep-struck, reverential awe,
The learned Sire and Son I saw"

(mit ersterem meint er Stewarts Vater, der ein berühmter Mathematiker war). Auf beide bezieht sich auch "The Brigs of Ayr" (II. 12):

"Learning and Worth in equal measures trode,
From simple Catrine, their long-lov'd abode";

auf Reid und Stewart folgende Stelle im Prolog 16. 4. 87 (II. 57):

"Philosophy, no idle pedant dream,
Here holds her search by heaven-taught
Reason's beam."

Stewarts Charakter schildert Burns Mackenzie gegenüber 1. 11. 86 (IV. 156) wie folgt: "I think his character, divided into ten parts, stand thus: — four parts Socrates — four parts Nathanael — and two parts Shakespeare's Brutus." Eine weitere Charakteristik findet sich im Edinburgh Journal VI. 392. An den Philosophen selbst schreibt er 1. 5. 88 (V. 122): "I shall ever regard your countenance. your patronage, your friendly good offices. as the most valued consequence of my late success in life."

Vgl. ferner II. 61. IV. 176. 259. 302 und die Briefe V. 193 und 332. Stewart's Account of Burns IV. 374.

Thomas Paine (1736—1809).

"Essay on the Rights of Man" (VI. 36 Anm.)

Mary Wollstonecraft (1759—1797).

"A Vindication of the Rights of Woman (VI. 52 Anm.) parodiert Burns in seinem Prolog "The Rights of Woman" (III. 90). Beide Werke hat der Dichter wohl im Auge, wenn er an den Herausgeber des "Morning Chronicle" (1795 VI. 150) schreibt: "I am a *Man* and the *Rights of Human Nature* cannot be indifferent to me."

Benjamin Franklin (1706—1790) und

Joseph Priestley (1733—1804)

werden erwähnt in einem Briefe an Maxwell 20. 12. 89 (V. 281) — — — — "all the stores of learning, from Moses and Confucius to Franklin and Priestley;" Franklin allein I. 305.

In seinem Account of Burns schreibt Stewart (IV. 378): "In judging of prose, I do not think his taste was equally sound. I once read to him a passage or two in Franklin's Works, which I thought very happily executed, upon the model of Addison; but he did not appear to relish or perceive the beauty which they derived from their exquisite simplicity; and spoke of them with indifference, when compared with the point and antithesis, and quaintness of 'Junius'. The influence of that taste is very perceptible in his own prose compositions, although their great and various excellences render some of them scarcely less objects of wonder than his poetical performances. The late Dr. Robertson used to say that, considering his education, the former seemed to him the more extraordinary of the two."

Junius (Sir Philip Francis 1740—1818)

wird zwar von Burns selbst in seinen Werken nie erwähnt, doch wissen wir, dass Robert Ainslie ihm die Juniusbriefe schenkte am 18. 5. 87 (IV. 228 Anm.)

Ph. D. Stanhope, Earl of Chesterfield (1694—1773). Derselbe erhält kein sehr schmeichelhaftes Zeugnis von Burns in dem Briefe an Mrs. Dunlop 10. 4. 90 (V. 307): — — — — "one of the ablest judges of men, and himself one of the ablest men that ever lived — the celebrated earl of Chesterfield. In fact, a man who could thoroughly control his vices whenever they interfered with his interest, and who could completely put on the appearance of every virtue as often as it suited his purposes, is, on the Stanhopian plan, the *perfect man;* a man to lead nations."

Ein Buch unbekannten Verfassers muss hier noch angeführt werden, das Burns bei Hill für einen Freund 1. 10. 88 (V. 168) bestellt: "*The World Unmasked, or the Philosopher the Greatest Cheat*".

d. Theologie.[1])

Unter den Bildungsmitteln bei der Erziehung unseres Dichters steht die religiöse Litteratur obenan. Schon früh wird der Knabe in das Studium der Bibel eingeführt worden sein, dem ja der schottische Bauernstand seine verhältnismässig hohe Bildungsstufe damals verdankte und noch heute verdankt.

William Burness, Roberts Vater, verfasste selbst einen Katechismus für seine Kinder, der in Douglas' Ausgabe (IV. 341—346) abgedruckt ist. Dass die Theologie damals noch als Kardinalwissenschaft galt, geht daraus hervor, dass William seinen Kindern weltliches Wissen durch religiöse Bücher zu vermitteln suchte. Hierher gehören:

Durham (unbekannt)
"Phisico- and Astro-Theology".

John Ray (1627—1704)
"The Wisdom of God manifested in the Works of the Creation" 1691. 8°.

Thomas Stackhouse (1677—1752)
"New History of the Holy Bible from the Beginning of the World to the Establishment of Christianity" 2 Bde. 1737, in der Autobiographie (IV. 10) angeführt: *Stackhouse's History of the Bible.*

Gilbert Burns schreibt hierüber in seinem bekannten Memoir (IV. 355): "From a book-society in Ayr, he procured for us Durham's "Phisico- and Astro-Theology", and Ray's "Wisdom of God in Creation", to give us some idea of astronomy and natural history. Robert read all these books with an avidity and industry scarcely to be equalled. My Father had been a subscriber to Stackhouse's "History of the Bible", then lately published by John Meuros in Kilmarnock: from this Robert collected a pretty competent knowledge of ancient

[1]) Theology of Burns. Ross, Burnsiana I. 33. Drummond. The Religion of R. B. Edinb. 1859. Rev. Brooke, Theology in the English Poets Cowper, Coleridge, Wordsworth and Burns. London 1874.

history: for no book was so voluminous as to slacken his industry, or so antiquated as to damp his researches."

Mit zu den ersten Büchern, die Burns kennen lernte, gehört auch

Jeremy Taylor (1613—1667)

"Deus Justificatus. Two Discourses on Original Sin". London 1656. 12°. Burns nennt das Buch in der Autobiographie (IV. 10) *Doctor Taylor's Scripture Doctrine of Original Sin.*

Neben diesem Werk ist, wie Sillar in seinem Account of Burns (IV. 369) mitteilt, ein anderes aus dem Französischen übersetztes: "Letters concerning the Religion essential to Man", Glasgow 1761, für die religiöse Denkweise des jungen Dichters bedeutungsvoll gewesen. (Vgl. IV. 180). Den Reflex dieser religiösen Erziehung finden wir fast auf jeder Seite in Burn's Werken. In der Autobiographie lesen wir (IV. 7): "Polemical Divinity about this time was putting the country half-mad, and I, ambitious of shining on Sundays, between sermons, in conversation parties, at funerals, etc., in a few years more, used to puzzle Calvinism with so much heat and indiscretion, that I raised a hue and cry of heresy against me, which has not ceased to this hour."

Unter seinen Jugendgedichten finden sich noch Psalmenparaphrasen und andere fromme Verse, bald aber zieht ihn die freisinnige New Light-Partei mehr an und die alte Rechtgläubigkeit wird verspottet:

"O a' ye pious godly flocks,
Weel fed on pastures orthodox,"

beginnt "The Holy Tulyie" (I. 85) und

"Orthodox! orthodox, who believe in John Knox"

"The Kirk of Scotland's Alarm" (II. 236).

John Knox (1505—1572).

Seine *History of the Reformation* bestellt Burns bei Hill am 2. 3. 90 (V. 303). Strophe 5 des letztgenannten Gedichts beginnt:

"Calvin's sons! Calvin's sons, seize your spiritual guns."

Vgl. auch "Calvin's folk" in "Burlesque Lament" (II. 74).

Jean Calvin (1509—1564)

sei hier gleich erwähnt, obwohl er lateinisch und französisch schrieb, ebenso der lateinisch schreibende Holländer

Arminius[1]) († 1600).

Beide werden gegenübergestellt in "The Holy Tulyie" (I. 86):

"Nae poison'd soor Arminian stank
He let them taste:
Frae Calvin's well, ay clear they drank, —
O, sic a feast!"

Burns' Vater neigte schon etwas zum Arminianismus (vgl. IV. 23). Unter den Theologen möge bei dieser Gelegenheit ein anderer Holländer genannt werden, der auch lateinisch schrieb:

Thomas a Kempis (1380—1471).

An Hamilton schreibt Burns 7. 12. 86 (IV. 173): "For my own affairs, I am in a fair way of becoming as eminent as Thomas à Kempis or John Bunyan."

Der in Strophe 2 von "The Kirk's Alarm" (II. 236) angeredete *Doctor Mac* ist

William Mac Gill (1732—1807).

Sein "Essay on the Death of Christ" (Edinburg 1786) hatte bei der orthodoxen Partei Ärgernis erregt, ebenso wie

John Goldie's (1717—1811)

"The Gospel Recovered" (1779—1785, 6 Bde. 8°), "Gowdie's Bible" genannt. An ihn richtete Burns die bekannte Epistel (I. 134):

"O Gowdie, terror o' the whigs."

Dass Burns auch in reiferen Jahren noch theologische Bücher las, beweist die "Epistle to James Tennant" (II. 206):

"My shins, my lane, I there sit roastin,
Perusing Bunyan, Brown an' Boston."

Was für ein Brown hier gemeint ist, ist schwer zu entscheiden; die beiden anderen sind:

John Bunyan (1628—1688) und

Thomas Boston (1677—1732).

Dessen "Human Nature in its Fourfold Estate" (Edinburg

[1]) Siehe Currie S. 42 und Stewart Blackie S. 36—50.

1720. 8°) erwähnt Burns auch in einem Briefe an Hamilton 7. 12. 86 (V. 301): "I am deeply read in Boston's "*Fourfold State*", Marshall "*on Sanctification*", Guthrie's "*Trial of a Saving Interest*" etc. etc.; but, "there is no balm in Gilead, there is no physician there" for me; so I shall e'en turn Arminian, and trust to "sincere though imperfect obedience"."

Die beiden zuletzt genannten Werke sind:

Walter Marshall (1628—1680)
"The Gospel Mystery of Sanctification" 1692 und wahrscheinlich

William Guthrie (1620—1665)
"The Christian's Great Interest" 1658. 1755. 1797.

Ferner sind noch folgende Theologen zu erwähnen:

Mansfield (der einzige Theologe dieses Namens im Katalog des Brit. Mus. ist Achilles Mansfield 1751—1814).

Siehe "The Libeller's Self-Reproof" (II. 88):

"Dost not know that old Mansfield, who writes like the Bible,
Says, the more 'tis a truth, sir, the more 'tis a libel!"

Folgende drei Werke bestellt Burns bei Hill 2. 3. 90 (V. 303):

William Beveridge (1637—1708)
"Private Thoughts upon Religion" 1709.

Thomas Watson († 1689)
"A Body of Practical Divinity" London 1692,

Adam Gib (1713—1788)
"PresentTruth; a display of the Secession Testimony." (Edinburg 1774. 2 Bde. 8°). Gib war Antiburgher. Dieser Name kommt in einem Brief an Clarinda 22. 2. 88 (V. 92) vor: "Mr. Pattison was bred a zealous *Antiburgher*."

Schliesslich sei hier noch erwähnt:

Elspeth Buchan (1738—1791).
die Gründerin der Sekte der Buchanites, von welcher der Brief an Burness 3. 8. 84 (IV. 47) handelt.

e. Allerlei.

Wir müssen der Vollständigkeit halber hier noch einige Schulbücher, Fachschriften u. dergl. aufführen, die einen besonderen litterarischen Wert nicht besitzen und im Vorausgehenden nicht gut unterzubringen waren. Dahin gehören: Die in Murdoch's Narrative (IV. 348) erwähnte "Fisher's English Grammar", womit wahrscheinlich

A. Fisher (unbekannt)
"New Grammar" 1753. 8° gemeint ist.

Burns bestellt bei Hill 2. 4. 89 (V. 226) Guthrie's *Geographical Grammar*. Gilbert spricht (IV. 355) von Salmon's Geographical Grammar. Beide scheinen identisch zu sein, denn Burns schreibt in der Autobiographie (IV. 10): "My knowledge of ancient story was gathered from Guthrie's and Salmon's *Geographical Grammar*." Weder über **Guthrie** noch über **Salmon** gibt Allibone oder das Dict. of Nat. Biogr. Aufschluss.

Zu den in der Autobiographie (IV. 10) aufgezählten Büchern gehört auch: *Justice's British Gardener*, jedenfalls

James Justice (unbekannt)
"British Gardener's Director" (Edinburgh 1754. 8°); ferner: *Tull and Dickson "On Agriculture"*, wahrscheinlich:

Adam Dickson († 1776)
"Treatise on Agriculture" (Edinburg 1762. 8°). Der andere Verfasser ist wohl der landwirtschaftliche Schriftsteller:

Jethro Tull (1680—1740).

Für seinen Beruf als Steuerbeamter brauchte Burns folgende Bücher, die in einem Briefe an Graham 31. 7. 89 (V. 250) erwähnt werden: *Leadbetter and Symons on Gauging* und *Brannan's rule*. Ersteres ist wohl

William Symons (unbekannt)
"Practical Gager." London 1754.

Leadbetter und **Brannan** sind nicht zu finden.

Bei Hill bestellt Burns am 2. 3. 90 (V. 303):

Zellinger Symons (unbekannt)
"*An Index to the Excise Laws, or an Abridgement of all the Statutes now in force, relative to the Excise.*" London 1771. 8°.

Schliesslich seien noch drei statistische Werke genannt:

Sir John Sinclair (1754—1835)
"*Statistical Account of Scotland*".[1]) (Edinburg 1791—99. 21 Bde. 8°). das III. 237 Anm. V. 416. VI. 240 erwähnt wird.

George Robertson (1750—1832),
der Verfasser der "Topographical Description of Ayrshire", hat wohl auch den Rem. 73. V. 427 erwähnten *Statistical Account of the Parish of Selkirk* geschrieben.

Unter *Marshall's Yorkshire* (V. 233 und 274) ist jedenfalls zu verstehen:

William Marshall (1746—1819)
"The rural Economy of Yorkshire", London 1788. 2 Bde. 8° (Siehe Adam Smith S. 80).

Ist das V. 274 mit "Marshall's Yorkshire" genannte "*Angola*" von demselben Verfasser?

Schliesslich seien hier auch noch die Zeitschriften genannt, zu denen Burns irgend welche Beziehung hatte:

Unter diesen ragen hervor Mackenzie's Organe: *The Mirror* und *The Lounger*, auf die unser Dichter grosse Stücke hielt. Sie waren die ersten Schriften, die im Mauchline Club angeschafft wurden[2]) (Vgl. IV. 188. V. 225. 303. 307. 308. 372).

Im Lounger veröffentlichte Mackenzie 9. 12. 86 (IV. 174 Anm.) eine Kritik der Kilmarnock Edition, die viel zur Verbreitung von Burns' Ruhm beitrug. (Siehe auch Mackenzie.)

The Spectator und *The Adventurer*; siehe Addison (V. 307. 372).

The Idler und *The Rambler*; siehe Johnson (V. 307. 372).

The World, herausgegeben von Edw. Moore, wird erwähnt V. 292 und 307.

---

[1]) Siehe Ross, Burnsiana II. S. 98.

[2]) Siehe Currie, Life of Burns S. 55 und Ross, Burnsiana II. 97.

The Star. An den Herausgeber Stuart schrieb Burns mehrmals IV. 203 und V. 169; vgl. Stuart und Sylvester Otway.

The Pantheon gehört zu den in der Autobiographie (IV. 10) aufgezählten Werken.

The Bee. herausgegeben von Dr. Anderson (1739—1808) Rem. 23. (V. 418). Brief an denselben: V. 319.

The Caledonian Mercury (IV. 179), in welchem Burns sein "Address to a Haggis" veröffentlichte.

Dunbar's Gazette V. 116.

The Edinburgh Advertiser V. 176 Anm.

The Edinburgh Evening Courant V. 223.

The Edinburgh Gazetteer VI. 37. 50.

The Edinburgh Herald VI. 312.

The Edinburgh Magazine. herausgegeben von Sibbald, dem Burns 1. 87 (IV. 185) für die ehrende Erwähnung dankt (vgl. Gilbert's Memoir IV. 356).

The Morning Chronicle. herausgegeben von Perry (III. 197 Anm. VI. 143). Brief an ihn: VI. 150.

The Observer V. 372. VI. 14.

Ruddiman's Weekly Magazine s. Lapraik S. 20 u. Mayne S. 17.

III. Fremde Einflüsse.

1. Biblische Citate.

Es wurde schon oben auf die grosse Bedeutung der Bibel als Bildungsmittel bei der Erziehung unseres Dichters hingewiesen. Eine ganze Reihe seiner Jugendgedichte schliessen sich eng an die Bibel an und in seinen Briefen findet sich fast auf jeder Seite eine Anspielung auf dieselbe. Wie hoch Burns das Buch der Bücher schätzte, beweist die rührende Ceremonie beim Abschied von der unglücklichen Mary, wo die Liebenden über einem Bach Bibeln austauschten, in welche

sie ihren Treueschwur eingeschrieben hatten. Später freilich zeigte der Dichter öfters wenig Respekt vor diesem heiligen Buch. Vgl. die gemeinen "Verses on Captain Grose" (II. 311) und "I Murder Hate" (II. 296). Burns' Verhältnis zur Bibel ausführlich darzulegen, würde allein ein Buch in Anspruch nehmen; wir begnügen uns deshalb damit, die Stellen aus seinen Werken anzuführen, die sich wirklich als biblische Citate erweisen. Der Kürze halber wird nur Band und Seite genannt, wo sich das betreffende Citat findet.

a. Altes Testament.

"The priest-like father reads the sacred page,
How Abram was the friend of God on high;
Or, Moses bade eternal warfare wage
With Amalek's ungracious progeny;
Or, how the royal bard did groaning lie
Beneath the stroke of Heaven's avenging ire;
Or Job's pathetic plaint, and wailing cry;
Or rapt Isaiah's wild, seraphic fire;
Or other holy seers that tune the sacred lyre."
"The Cotter's Saturday Night" I. 188.

Das 1. Buch Mose.

1^{2}	V 190	11	V 374
1^{26}	IV 227	12^{3}	V 276. 340 VI 75
1^{28}	I 341	18^{32}	V 24
3^{24}	II 55	19	III 40
4^{22}	II 234	19^{26}	IV 118
5^{21}	II 75 VI 61	29^{18}	V 7
5^{21-23}	V 14	29	IV 258
9^{21-27}	I 227	49^{6}	V 28
10^{9}	V 351		

Das 2. Buch Mose.

2^{22}	V 135	18^{3}	V 135
4^{25}	I 227	20	V 101
7—12	I 134	20^{4}	II 9
8	IV 337	20^{1-17}	I 269
17^{5}	III 205	33^{15}	III 129
17^{9-16}	I 188	34^{29}	V 141

Das 3. Buch Mose.

19 12 I 299 | 23 37 VI 127

Das 4. Buch Mose.

16 I 69 | 23 7 IV 322 VI 193
21 20 III 305 | 25 6–8 I 227
22 II 234 III 305 | 25 8. 14. 15 II 296
22 30 V 328 | 25 14 II 189

Das 5. Buch Mose.

3 27 III 305 | 13 14 IV 191
5 V 101 | 32 3 VI 171
5 6–19 I 269

Das Buch der Richter.

12 6 VI 37

Das 1. Buch Samuelis.

16 15. 28 IV 159 | 28 II 234
17 V 385 | 28 7 V 92
24 3 III 257

Das 2. Buch Samuelis.

1 20 IV 116 | 15 12 II 180
1 26 V 82 | 16 17 II 189
1 27 V 140 | 16 27 IV 263

Das 1. Buch von den Königen.

14 19 VI 31 | 21 1 V 278

Das 2. Buch von den Königen.

2 19 V 130 | 9 5 II 24

Das 1. Buch der Chronika.

13 13 V 139 | 29 IV 253

Das 2. Buch der Chronika.

13 7 IV 191

Das Buch Hiob.

(I 196 IV 303 V 131. 260)

2 13	V 8	32	V 312
3 2	V 88	32 10	V 312
19 23	IV 294	35 10	V 100
30 26	IV 119	38 7	VI 44

Der Psalter.

1	I 31 VI 75	92 3–4	IV 199
1 3	IV 116 V 266 VI 93	92 13	V 385
4	V 103	102 8	IV 215
8 5	V 129	104 3	I 28 IV 61
25 7	V 238	104 24	V 141
41 1	V 324	137	I 288 VI 122. 354
51 11	I 34	137 2	I 30 IV 60
52 10	IV 277	137 5	V 157
72 22	VI 56	139 14	V 141
90 1–6	I 32		

Salomon.

(I 39. 58 III 206 V 173)

In der Autobiographie (IV. 4) schreibt Burns: "I have, like Solomon, whose character, except in the trifling affair of Wisdom, I sometimes think I resemble, — I have, I say, like him *"turned my eyes to behold madness and folly"*, and like him, too frequently shaken hands with their intoxicating friendship."

In einem Briefe an Clarinda 1. 2. 88 (V. 72) nennt Burns Salomon seinen Lieblingsschriftsteller und fährt dann fort: "Solomon's knowledge of the world is very great. He may be looked on as the "Spectator" or "Adventurer" of his day: and it is, indeed, surprising what a sameness has ever been in human nature. The broken, but strongly characterizing hints, that the royal author gives us of the manners of the court of Jerusalem and country of Israel are, in their great outlines, the same pictures that London and England, Versailles and France exhibit some three thousand years later.

The loves in the "*Song of Songs*", are all in the spirit of Lady M. W. Montague, or Madame Ninon de l'Enclos; though, for my part. I dislike both the ancient and modern voluptuaries."

Die Sprüche Salomonis.

3 17	V 176	23 29. 30	V 72
8 12	IV 198. 297	25 25	V 338
18 24	IV 174	31 6. 7	I 198

Der Prediger Salomonis.

1 2. 12. 17	IV 4	7 16. 17	I 255
2 12	IV 98	8 2	V 236
6 1	V 26	10 19	I 39

Das Hohelied Salomonis.
(V 72)

2 12. 14	III 27	6 9	V 109
3 5	„ „	8 6	IV 228
4 7	„ „		

Jesaia.

6 2	VI 20	10 6	V 28
8 18	V 142	42 18	V 178

Jeremia.

8 22	V 301	25 15	VI 182
11 16	IV 277	28 6	VI 56
15 10	I 13	66 24	I 292

Hesekiel.

33 9 II 15

Daniel.

4 9–11	V 207	8	VI 25
6 8	V 96. 139		

Maleachi.

4 2 I 339

Sirach.

10 31 IV 294 V 36. 127

b. Neues Testament.

„Perhaps the Christian volume is the theme,
How guiltless blood for guilty man was shed;
How He, who bore in Heaven the second name,
Had not on earth whereon to lay His head:
How His first followers and servants sped;
The precepts sage they wrote to many a land;
How he, who lone in Patmos banishèd,
Saw in the sun a mighty angel stand,
And heard great Bab'lon's doom pronounc'd by Heaven's command."
"The Cotter's Saturday Night" I. 129.

Das Evangelium des Matthäus.

5 8	VI 12	13 12	III 93
5 15	VI 304	13 45	V 148
5 33	I 299	15 19	VI 116
6 13	V 260	18 20	IV 11
6 17	V 73	19 14	V 238
6 19	IV 298	20 3	IV 156
6 24	V 199	20 16	V 35
6 28	V 367	20 22	VI 182
7 12	IV 292	25	V 189 VI 117
8 20	II 117 IV 170 V 143	25 41	IV 14. 156
10 4	V 74 VI 118	26 25	VI 118
11 29	VI 181		

Das Evangelium des Markus.

3 34	V 236	9 44	I 292
4 25	III 93	10 13	V 238

Das Evangelium des Lukas.

8 22—25	I 35 IV 72	15 20	V 47
10 34	IV 312	16 9	V 199
11 4	V 260	23 30	V 163
14 27	IV 298		

Das Evangelium des Johannes.

3 2	V 45	14 27	V 208
4 16	II 159	15 19	V 6
6 39	V 237	17 2	V 51
6 40	V 51	17 16	V 6
12 48	V 237		

Die Apostelgeschichte.

17 28 III 51 | 26 24 V 21

Der Brief des Paulus an die Römer.

4 4 IV 327 | 12 15 VI 38
9 21 VI 224 | 14 23 V 350

Der erste Brief des Paulus an die Korinther.

5 3 V 90 | 13 13 V 52

Der zweite Brief des Paulus an die Korinther.

3 7 V 141

Der Brief des Paulus an die Galater.

4 25 IV 159

Der Brief des Paulus an die Epheser.

2 3 VI 35 | 5 19 V 113
3 19 V 377

Der Brief des Paulus an die Philipper.

3 8 V 99 | 4 8 V 302

Der Brief des Paulus an die Kolosser.

3 9 IV 210

Der erste Brief des Petrus.

1 8 IV 331 | 5 8 I 193 V 318

Der zweite Brief des Petrus.

2 22 IV 16 | 3 9 V 28

Der Brief des Paulus an die Hebräer.

2 13 V 142 | 13 14 V 127
4 12 I 275

Der Brief des Jakobus.

1 6 V 155 | 5 16 V 184
2 10 I 67

Die Offenbarung des Johannes.

(IV 181)

3^{12}	V 304	15^{7}	VI 171
7^{15-17}	IV 37	21^{2}	IV 159 V 304
7^{17}	V 305 VI 591	21^{4}	V 305
10^{6}	V 312	22^{13}	IV 270

Man sieht, Burns verfügte über eine Bibelkenntnis, die einem Theologen Ehre gemacht hätte, aber wenn je, so wurde bei ihm das sokratische Wort „Wissen ist Tugend" zu Schanden.

2. Altklassisches.

That Burns had received no classical education, and was acquainted with the Greek and Roman authors only through the medium of translations, is a fact that can be indisputably proven.

Maria Riddell VI. 373.

Das "Little Latin and less Greek" kann man auch sehr gut auf Burns anwenden. Er hatte durchaus keine klassische Bildung genossen und ist hier und da geneigt, letztere zu bespötteln, wie in der Epistel an Tennant (II. 206; siehe das Motto S. 79). Die Musen werden nicht glimpflich von ihm behandelt. In der 2. Epistel an Lapraik (I. 119) nennt er sie "the ragged nine". In einem Briefe an Sillar 5. 8. 89 (V. 252) figurieren sie als die "Nine Gypsies". In der Epistel an Blacklock II. 271 redet er sie folgendermassen an:

"Ye glaiket, gleesome dainty damies,
Wha, by Castalia's wimplin streamies,
Lowp, sing, and lave your pretty limbies,
Ye ken, ye ken,
That strang necessity supreme is
'Mang sons o' men."

Hieraus aber eine Abneigung Burns' gegen das klassische Altertum folgern zu wollen, wäre grundfalsch. Er war eben doch ein Kind seiner Zeit und so durchwandern wir, wie bei den meisten Dichtern des 18. Jahrhunderts, in seinen

Werken die antike Welt vom Olymp bis zum Styx herab und begegnen einer Menge ihrer göttlichen und menschlichen Bewohner. Dass die auf arkadischem Boden gewachsenen Früchte seiner Kunst nicht die besten sind, versteht sich für uns moderne Menschen von selbst. Hier und da entschlüpft ihm sogar eine rechte Geschmacklosigkeit, so wenn er z. B. von "Bonie Lesley" sagt (III. 83):

"She's gane, like Alexander,
To spread her conquests farther."

Bei Burns' Unkenntnis der griechischen und lateinischen Sprache müssen wir uns wundern, trotzdem einer ganzen Reihe alter Schriftsteller bei ihm zu begegnen.

a. Griechische Schriftsteller.

Homer.

Ihn kannte Burns nur in Pope's Übersetzung (siehe diesen S. 41).

In den "Jolly Beggars" Recitativo 7. 2 (I. 176) heisst es:

"Her lord, a wight of Homer's craft",

wozu Burns die naive (oder ironische?) Anmerkung macht: "Homer is allowed to be the oldest ballad-singer on record." Im folgenden lesen wir "Homer-like".

In "To Miss Ferrier" (II. 85):

"Jove's tunefu' dochters three times three
Made Homer deep their debtor."

In der Autobiographie (IV. 11): "The blind gropings of Homer's Cyclops round the wall of his cave."

An Mrs. Dunlop schreibt Burns 6. 9. 89 (V. 259): "Would I could write you a letter of comfort! I would sit down to it with as much pleasure, as I would to write an epic poem of my own composition that should equal *The Iliad*." Gestalten aus letzterer begegnen uns in der "Election Ballad" (II. 303): "And Stewart bold as *Hector*" und im Common Place Book (IV. 215): "Begging *Patroclus'* and *Achates'* pardon, I think a lock and key a security at least equal to the bosom of any friend whatever." Vgl. auch VI. 285 und das "Poem on Pastoral Poetry" (III. 7) bei Skinner und Vergil.

Sappho (um 600).

"Sappho Redivivus" (!) II. 193. Vgl. auch V. 102 bei Pope, sowie III. 7 bei Skinner S. 14.

Aesop (Mitte des 6. Jahrhunderts).

"The Poet's Reply to the Threat of a Censorious Critic" (II. 88):

"With Esop's lion, Burns says, sore I feel
Each other blow, but d — mn that ass's heel!"

Vgl. ferner: "Epistle from Esopus to Maria" (III. 179).

Aeschylus (525—456), siehe Skinner S. 14.

Euripides (480—406).

Als eine Übersetzung aus Euripides gilt das Gedicht:

"Powers celestial! whose protection
Ever guards the virtuous fair."

welches lange Zeit für ein Gedicht Burns' galt, aber schon 1774 in dem Edinburgh Magazine erschienen war (II. 32 Anm.).

Sokrates (468—399).

"The Holy Fair" (I. 273):

"Like Socrates or Antonine
Or some auld pagan heathen."

"I Murder Hate" (II. 296):

"I would not die like Socrates,
For all the fuss of Plato;
Nor would I with Leonidas,
Nor yet would I with Cato."

Vgl. Stewart IV. 56.

Plato (429—347), siehe Sokrates.

Demosthenes (384—322).

"The Poet's Earnest Cry and Prayer" (I. 221):

"Whom auld Demosthenes or Tully
Might own for brithers."

Theokrit (300—220), siehe Skinner.

Euclid (323—283).

An Alison schreibt Burns 14. 2. 91 (V. 345): "Except Euclid's *Elements of Geometry*, which I made a shift to unravel by my father's fire-side, in the winter evenings of the first season I held plough etc."

S. auch "Caledonia" (III. 6):

"I'll prove it from Euclid as clear as the sun."

In dem Border Tour Journal (IV. 233) schreibt Burns: "Esther has studied Euclid by herself."

Plutarch (50—120).

Nach ihm war gewiss das Volksbuch *"Life of Hannibal"* bearbeitet, von dem die Autobiographie (IV. 7) spricht.

Zu den griechischen Schriftstellern gehört auch

Marc Aurel (138—161), siehe Sokrates.

b. Lateinische Schriftsteller.

But tho' dull prose-folk Latin splatter
In logic tulyie,
I hope we bardies ken some better
Than mind sic brulyie.
Epistle to Simson I. 128.

Über Burns' lateinische Studien schreibt sein Bruder Gilbert in seinem *Memoir* (IV. 356): "Observing the faculty with which he had acquired the French language, Mr. Robinson, the established writing-master in Ayr, and Mr. Murdoch's particular friend, having himself acquired a considerable knowledge of the Latin language by his own industry, without ever having learnt it at school, advised Robert to make the same attempt, promising him every assistance in his power. Agreeably to this advice, he purchased *The Rudiments of the Latin Tongue*, but finding this study dry and uninteresting, it was quickly laid aside. He frequently returned to his *Rudiments* on any little chagrin or disappointment, particularly in his love affairs; but the Latin seldom predominated more than a day or two at a time, or a week at most. Observing himself the ridicule that would attach to this sort of conduct if it were known, he made two or three humorous stanzas on the subject, which I cannot now recollect, but they all ended,

"So I'll to my Latin again"."

Ein bisschen scheint aber doch hängen geblieben zu sein, denn wir finden in den Briefen eine ganze Reihe lateinischer Brocken, von denen allerdings eine grosse Anzahl geflügelte Worte sind.

Cicero (106—43)
wurde von Burns in der Übersetzung gelesen, die ihm Professor Gregory am 23. 4. 87 verehrte. (Siehe IV. 222.) Vgl. auch Demosthenes.

Vergil (70—19)
lernte Burns in der Übersetzung von Dryden kennen (siehe diesen). Er schreibt an Mrs. Dunlop, die ihm das Buch geschenkt hatte 28. 4. 88 (V. 122): "Your books have delighted me: Virgil, Dryden, and Tasso, were all equally strangers to me; but of this more at large in my next."

Dieses folgte am 4. 5. 88 (V. 123): "Dryden's Virgil has delighted me. I do not know whether the critics will agree with me, but the *Georgics* are to me by far the best of Virgil. It is indeed a species of writing entirely new to me; and has filled my head with a thousand fancies of emulation: but, alas! when I read the Georgics, and then survey my own powers, 'tis like the idea of a Shetland pony drawn up by the side of a thorough-bred hunter, to start for the plate. I own I am disappointed in the *Æneid*. Faultless correctness may please, and does highly please, the letter critic: but to that awful character I have not the most distant pretensions. I do not know whether I do not hazard my pretensions to be a critic of any kind, when I say that I think Virgil, in many instances, a servile copier of Homer. If I had the *Odyssey* by me, I could parallel many passages where Virgil has evidently copied, but by no means improved, Homer. Nor can I think there is anything of this owing to the translators; for, from every thing I have seen of Dryden, I think him in genius and fluency of language, Pope's master."

Diese ausgezeichnete Kritik Vergils in seinem Verhältnis zu Homer könnte jedoch aus Blair's "Lectures on rhetoric and belles lettres" geschöpft sein.[1])

"*Achates*" siehe Homer. "Maro" (III. 8) siehe Skinner.

Das aus Vergils Eclogen X. 69 stammende "*omnia vincit amor*" kannte Burns jedenfalls als geflügeltes Wort. Vgl. VI. 374.

[1]) Vgl. Hettner, I. S. 143 (1. Aufl. S. 432).

Horaz (64—8 n. Chr.).

Ihn kannte der Dichter wohl nur aus Pope's "Imitations of Horace" (s. S. 40). "Horatian fame" (III. 7) siehe Skinner.

Martial (43—104).

Seine Epigramme kannte Burns in der Übersetzung von James Elphinstone (1721—1809), den er in dem beissenden Epigramm (II. 66) verspottet. Vgl. den Brief an Clarinda 14. 1. 88 (V. 41): "Did I ever repeat to you an epigram I made on a Mr. Elphinston, who has given a translation of Martial, a famous Latin poet?"

Es wären hier nun noch die bei Burns vorkommenden übrigen lateinisch schreibenden Schriftsteller zu behandeln. Thomas a Kempis, Calvin, Arminius siehe bei den Theologen S. 85. More und Spinoza siehe bei den Philosophen S. 79.

Von den schottischen Neulatinisten sind zu erwähnen:

George Buchanan [1]) (1506—1582).

Er wird in dem Briefe an Skinner 14. 2. 88 (IV. 323) genannt: "Mr. Cruickshank maintains that you write the best Latin since Buchanan."

William Cruickshank († 1795)
ist Gegenstand des "Epitaph for Mr. W. Cruickshank" (II. 110):

"His fau'ts they a' in Latin lay.
In English nane e'er kent them."

Burns schrieb an ihn zwei Briefe (IV. 289 und V. 180). In ersterem wird erwähnt:

John Ramsay of Auchtertyre (1736—1814).

Diesen besuchte Burns im Okt. 1787, worüber Lockhart schreibt: "Mr. Ramsay, among other eccentricities, had sprinkled the walls of his house with Latin inscriptions, some of them highly elegant, and these particularly interested Burns, who asked and obtained copies and translations of them" (IV. 290 Anm.).

Gregory siehe oben S. 76.

---

[1]) Vgl. Angellier II. S. 48. Anm.

3. Moderne nichtbritische Schriftsteller.

a. Franzosen.

Über Burns' französischen Unterricht erzählt Gilbert in seinem *Memoir* (IV. 356): "During the two last weeks that he was with Murdoch, he himself was engaged in learning French, and he communicated the instructions he received to my brother, who, when he returned, brought home with him a French dictionary and grammar, and the *Adventures of Telemachus* in the original. In a little while, by the assistance of these books, he had acquired such a knowledge of the language, as to read and understand any French author in prose. This was considered as a sort of prodigy — — —"

Fénelon (1651—1715)
findet sich merkwürdigerweise sonst nirgends bei Burns erwähnt.

Auch später las dieser ab und zu noch französisch, doch war seine Kenntnis desselben keine gründliche, wie die vielen falsch accentuierten Wörter beweisen, die sich in seinen Briefen finden. Einer noch jetzt in England herrschenden Sitte (oder vielmehr Unsitte) folgend, gebrauchte er häufig französische Ausdrücke, ja ganze Wendungen in seiner Korrespondenz. In Edinburg nahm er, wie es scheint, noch französische Stunden, vermutlich bei einem Mr. Louis Cauvin.

Vgl. das Billet an Beugo 27. 11. 87 (IV. 309 Anm.).

La Fontaine (1621—1695)
hatte Burns von Graham of Fintry geliehen. Er schreibt an diesen 9. 12. 1789 (V. 274): "*Les Contes de Fontaine* is in the way of my trade, and I must give it another reading or two. *Chansons Joyeuses,* and another little French book, I keep for the same reason."

Corneille (1606—1684).

Racine (1639—1699).

Molière (1622—1673).

Voltaire (1694—1778).

Ihre Werke bestellt Burns bei Hill 2. 3. 90 (V. 304):

"A good copy, too, of Molière in French I much want. Any other good French dramatic authors in their native language, I want these: I mean comic authors chiefly, though I should wish Racine, Corneille, and Voltaire too."

Voltaire's Geschichte Peters des Grossen gehörte zu den Erstanschaffungen des Mauchline Club.[1]) Im Border Tour Journal lesen wir 7. 5. 87 (IV. 229): "Beat Mr. Foreman in a dispute about Voltaire."

Cloots (1755—1794).

Des neuen "*Anacharsis' Travels*" lieh Burns von Mrs. Riddell. Er bittet sie darum im März 95 und schreibt am 19. 1. 96 (VI. 179): "I cannot express my gratitude to you for allowing me a longer perusal of "*Anacharsis*". In fact, I never met with a book that bewitched me so much; — — — "*Anacharsis*" is an indispensable desideratum to a son of the Muses." Die schottische Marseillaise "For a' that and a' that" und die "République Universelle" des "Orateur du genre humain" sind in der That sehr geistesverwandt.

Marmontel (1723—1799).

Sein Drama: "*Les Incas*" wird genannt in dem Briefe an Miss Chalmers 6. 11. 87 (IV. 305).

Ninon de l'Enclos (1615—1705), siehe M. W. Montague, S. 61 und 93.

Madame de Genlis (1746—1830), siehe Bickerstaff, S. 36.

"Letters concerning the Religion essential to man, translated from the French" s. Theologie, S. 84.

"Chansons Joyeuses" (von wem?) s. La Fontaine. S. 102.

b. Italiener.

Petrarca (1304—1374), siehe Mrs. Hunter S. 62.

Tasso (1544—1595).

Mit ihm wurde Burns durch Mrs. Dunlop bekannt. Er schreibt an sie 4. 5. 88 (V. 123): "I have not perused Tasso

---

[1]) Vgl. Ross. Burnsiana II. S. 98.

enough to form an opinion: in some future letter, you shall have my ideas of him." Doch finden wir ihn später nicht mehr erwähnt.

c. Spanier.

Cervantes (1547—1616)
kannte Burns jedenfalls in Smollett's Übersetzung. Wir finden bei ihm die drei bekannten Gestalten aus Don Quixote: *Dulcinea* und *Sancho Panza* IV. 232, *Rosinante* IV. 252.

d. Deutsche.

Goethe (1749—1832).
Burns schreibt an Mrs. Riddell 1794 (VI. 117): "I have sent you *Werter*." Vgl. den Schluss von Clarindas Brief (V. 50).

e. Holländer.

Die drei niederländischen Schriftsteller, die bei Burns erwähnt werden, Thomas a Kempis, Arminius und Spinoza haben sämtlich lateinisch geschrieben (siehe oben).

Wir sehen, Burns' Kenntnis der fremden Litteraturen war eine recht beschränkte, aber wer weiss ob er der Dichter der Weltlitteratur geworden wäre, wenn er sie eifriger studiert hätte. Auch unsere modernen Dichter und Schriftsteller dürften sich Burns' derbes Wort (aus "Scots Prologue for Mr. Sutherland" II. 286) mehr zu Herzen nehmen:

"Why is outlandish stuff sae meikle courted?
Does nonsense mend, like brandy when imported?
Is there nae poet, burning keen for fame,
Will try to gie us sangs and plays at hame?"

Schluss.

Wenn wir nun bei einem flüchtigen Rückblick die stattliche Zahl der Dichter und Schriftsteller, die uns in Robert Burns' Werken begegnet sind, noch einmal vor unserm geistigen Auge vorbeiziehen lassen, so könnten folgende Verse von Digges fast komisch wirken:

"Ihm half durchaus und ganz allein Natur;
Im ganzen Buche triffst du keine Spur,
Dass er geborgt von Griechen und Lateinern,
Noch woher sonst, den Ruf sich zu verkleinern". [1])

Zum mindesten sind sie übertrieben. Auch das grösste Genie saugt seine schöpferische Kraft nicht aus den Wurzeln des Waldes, sondern es bedarf einer vorbereitenden Entwicklung, um diese dann zu ihrer höchsten Höhe führen zu können. Ebenso undenkbar wie ein Beethoven ohne Mozart und seine Vorgänger, wäre der Dichter des Tam o' Shanter ohne Ramsay und Fergusson, die ihrerseits wieder auf Semple und dem Volkslied fussen. [2])

Was aber bei Burns dieses natürliche Aufbauen auf seinen schottischen Vorgängern ungemein erschwerte, war eben sein gründliches Studium der englischen Poesie und wenn er trotz dieser Kenntnisse und trotz seiner Gewandtheit in dem geschmeidigeren südlichen Idiom doch der urwüchsigen vater-

[1]) Vergleiche Scherrs Illustrierte Geschichte der Weltlitteratur Bd. II. S. 61.

[2]) Über Burns' Verhältnis zu Robert Semple (1530—1595) siehe Angellier Bd. II. S. 53.

ländischen Dichtung treu geblieben ist und sie zur höchsten Vollendung gebracht hat, so verdient das grössere Bewunderung, als wenn er in ländlicher Zurückgezogenheit sich nur an den Dichtern seines nordischen Heimatdialektes herangebildet hätte.

Aus dem prunkvollen Saale der englischen Kunstpoesie, wo Glanz und Ruhm seiner zu harren schienen, stieg er hinab in den dunkeln Schacht der damals noch wenig gewürdigten schottischen Volksdichtung. Aber nachdem er das edle Metall von Schlacken gereinigt, entzückte er damit die ganze Welt.

Und wenn man einen Alexander Pope nur noch in staubbedeckten Büchereien finden wird, werden Burns' Hochlandslieder noch so frisch aus den Kehlen dringen, als seien sie eben erst gedichtet.

Der Unsterblichkeit darf sich auch die Mumie rühmen,
Ewige Jugend jedoch blühet allein dem Genie.

Zusätze und Berichtigungen.[1]

Vorliegende Arbeit, welche im wesentlichen schon seit einigen Jahren vollendet ist, befand sich schon im Druck, als der Verfasser mit den beiden neuen Burnsausgaben von Wallace und Henley bekannt wurde. Was diese an neuem Stoff beigebracht haben, ist im folgenden verwertet; auf einige Irrtümer, die sich in den beiden Ausgaben finden, wurde nicht besonders hingewiesen, da sich ihre Korrektur aus dem Vorausgehenden von selbst ergibt. Dasselbe gilt von Meyerfelds Dissertation „Quellenstudien zu Robert Burns". Berlin. 1898.[2])

4. Z. 12. Vgl. auch "The Metres of Burns" W. I. 465.

Die Einflüsse der altschottischen Dichterschule auf Burns durch die Vermittelung von Gilbertfield, Ramsay und Fergusson s. I. 68—70. W. IV. 471—480 und H. I. 341. 367. 372. H. II. 377. H. III. 295. 298. H. IV. 265. 271. 278.

Ein Citat aus "Christ's Kirk on the Grene" steht Dp. 268.

Ein Lied von **Robert Henryson** (circa 1420 - 1500) las Burns (nach H. I. 329) im "Evergreen". S. H. III. 417.

5. Z. 6. Dass Burns Harry's *Wallace* doch kannte, beweist der Brief an Mrs. Dunlop vom 6. 12. 90 (Dp. 294). Ebenda erwähnt er **John Barbour's** (1316—1395) *Life of Robert Bruce*.

---

[1]) Die Ausgabe von Chambers (Wallace) wird mit W., die von Henley mit H. bezeichnet. Nicht näher bezeichnete Ziffern beziehen sich auf die Ausgabe von Douglas.

[2]) Endlich ist auch noch benutzt: Robert Burns and Mrs. Dunlop by W. Wallace. London. 8°, welches mit Dp. bezeichnet werden soll.

Mit **William Dunbar** (1460—1530) wird Burns verglichen W. IV. 462. In den letzten Versen von "Verses in Friars' Carse Hermitage" (II. 158): "Quod the Beadsman of Nith-side" will W. II. 353. Anm. eine Nachahmung Dunbars und anderer älterer Dichter erblicken.

Gavin Douglas wird erwähnt in dem Briefe an Cleghorn 1. 96 (VI. 178). Vgl. auch H. IV. 265.

Zu Lyndsay vgl. W. IV. 492.

Alexander Montgomerie (1540—1605). Zu Burns' Einleitung zu "Halloween" (I. 149) bemerkt H. I. 357: "Cf. Montgomery, 'Flyting' (lines 274—9):

'In the hinder end of haruest on *Alhallow euen*' etc."

S. auch H. I. 366. 370. H. II. 313. H. III. 330: He (David Sillar) is the "Davie" to whom I address my printed poetical epistle in the measure of *"The Cherry and the Slae"* (R. B.). H. III. 418. H. IV. 272.

Sir Robert Sempill of Beltrees (1595?—1661?) s. S. 105, W. I. 91. 465 und H. I. 345. Zu "Tam Samson's Elegy" (II. 23) bemerkt H. I. 403: "The piece is modelled — even to the use of certain lines (s. die Anm. zu St. XV) — on Sempill's *Piper of Kilbarchan*." S. auch H. III. 345.

Francis Sempill († 1679) s. die Bemerkung zu S. 24 (S. 112) u. H. II. 402.

6. Zu Gilbertfield vgl. W. I. 65 u. H. III. 358. 411. H. IV. 268.

Z. 8 v. u. S. auch H. I. 344 345.

Unter den älteren schottischen Dichtern muss auch **Alexander Lesly of Edin** genannt werden. Eine von ihm 1636 gedichtete Ballade diente (nach W. II. 394) Burns als Vorlage zu "Go, fetch to me a pint o' wine" (II. 176).

8. Z. 2. Vgl. auch: "Extempore Verses on Dining with a Lord" (II. 20):

"But wi' a Lord! — *stand out my shin*",

sowie W. I. 316. Anm. u. 434 Anm.

8. Z. 22. Die ganze Strophe wird citiert in dem Prospekt zur Kilmarnock Edition (H. I. 311).

9 oben. Die (nach W. I. 264.) in dem Gentleman's Magazine 10. 1852 ausgesprochene Vermutung, unserm Dichter

hätten bei Abfassung seiner "Vision" (I. 239) die dort angeführten Verse **Wollastons** vorgeschwebt, ist haltlos. Sein Vorbild waren vielmehr Ramsay und allenfalls Thomson. Doch mögen letztere von Wollaston beeinflusst sein.

Zu dem Vers aus "Jolly Beggars" (I. 168):

"Then staggering an' swaggering . . . ."

bemerkt H. II. 308: "Cf. Ramsay, The Vision: —

Quhen staggirand, and swaggirand . . . ."

9. Z. 4 v. u. Zu St. IX. 6 von "Address to the Deil" (I. 194):

"And in kirk-yards renew their leagues,
Owre howket dead."

bemerkt H. I. 342: Cf. Allan Ramsay, *The Gentle Shepherd* (1725), II. 2: —

"At midnight hours o'er the kirk-yard she raves.
And howks unchristened weans out of their graves."

10. Hier wären auch noch Ramsays Lieder: *For the Sake of Somebody, Nanie* und *Corn Rigs* zu nennen, welche den gleichnamigen Burnsschen Liedern (III. 232. I. 55. I. 51) als Vorlage gedient haben. Vgl. W. IV. 95. 477. 478 u. H. I. 386. 412. 414. H. II. 344. 363. 364. H. III. 311. 315. 319. 346. 351. 368. 370. 376. 383. 409. 416. 426. 438. Zu "Sweetest May" (W. IV. 369. H. III. 200) bemerkt H. III. 444: "An imitation, open and unabashed, of Ramsay's *My Sweetest May, Let Love Incline Thee.* H. III. 449. 452. 453. 461. 469. 495. H. IV. 95. 98. 267. 326; endlich Meyerfeld S. 17. 18.

Ramsay's "Tea Table Miscellany" soll (nach W. I. 14, Anm.) die in Burns' Autobiographie genannte "Select Collection of English Songs" gewesen sein. Wahrscheinlicher ist, dass "The Lark" damit gemeint ist; denn erstere führt den Nebentitel: "A Collection of *Choice* Songs", letztere den: "A *Select* Collection etc." Vgl. H. IV. 329.

11. Zu "Evergreen" vgl. die Bemerkung S. 4 u. H. III. 500.

Fergusson und Burns werden verglichen W. IV. 478. Der Dichter schenkte (nach W. II. 61.) am 19. 3. 87 Fergussons Werke einer jungen Dichterin, Miss Rebekah Carmichael, auf deren 1790 erschienene Gedichte er auch sub-

skribierte. Dieselben werden einmal von Clarinda erwähnt (W. III. 275).

12. Z. 8 v. u. H. I. 319 sieht in Fergusson's "Plainstanes" auch das Vorbild zu "The Twa Dogs" (I. 208), während neben ersteren auch desselben Dichters "Kirkyard Eclogue" (nach H. I. 394) den "Brigs of Ayr" als Vorbild gedient haben soll.

Z. 11 v. u. füge hinzu: und "Hallowfair" (H. I. 328).

Zu St. XV. 1 von "Address to the Deil" (I. 195) bemerkt H. I. 343: "'bonie yard' is Fergusson's" (wo?). S. auch H. I. 407. H. III. 396. 497.

15. Mitte. Vgl. hiezu den Brief Skinners an Burns 14. 11. 87. (W. II. 184): "I know a classical education will not create a versifying taste, but it mightily improves and assists it; etc." S. auch H. III, 477, H. IV. 105 u. Meyerfeld S. 28.

16. Zu Ross vgl. H. III. 417.

17. Maynes Gedicht "Logan Braes" ist (nach W. I. 209. Anm.) schon 1781 in Glasgow erschienen. S. auch W. I. 209. W. III. 429. H. I. 356. H. II. 281.

18. Zu Barclay vgl. H. III. 356. Dort wird auch noch ein anderes älteres Vorbild genannt, nämlich *The Race at Sheriffmuir* von Rev. Murdoch McLennan.

Lowe vgl. auch W. IV. 20. "Pompey's Ghost" erschien (nach W. II. 295) in "The Blackbird" (Edinburgh 1764).

Erskine veröffentlichte (nach W. III. 32. Anm.) 1763 seinen Briefwechsel mit Boswell. Sein Selbstmord: W. IV. 56.

20. Hier müssen noch einige Sterne vierter und fünfter Grösse genannt werden:

James McPherson († 1700) war nach W. II. 285 nicht nur der Komponist, sondern auch der Dichter des nach ihm benannten "Rant", der Burns als Vorlage zu "Macpherson's Farewell" (II. 131) diente. Vgl. jedoch H. III. 307.

Colonel Alexander Monypenny († 1801) hat (nach W. III. 118. Anm.) in seinem Lied "Sir John Malcolm" das Vorbild geliefert zu Burns' "Verses on Captain Grose" (II. 311).

Alexander Tait: *Poems* (1790) s. H. III. 411 und H. IV. 248—250. 254. 307.

Auf seiner "Highland Tour" 10. 9. 87 (IV. 280) traf Burns "Mr. Marshall, one of the *poetae minores*" und "Mr. Sheriffs, author of '*Jamie and Bess*', a little decrepid body, with some abilities." W. II. 173. Anm. meint, es seien **William Marshall** (1748—1833) und **Andrew Shirrefs,** der 1790 seine schottischen Gedichte veröffentlichte, gemeint.

Zu diesen Gelegenheitsdichtern gehört auch **James Dalrymple of Orangefield,** dessen Verse Burns in dem Brief an ihn (IV. 168) lobt. (S. auch IV. 174 u. 178.) In anderm Tone schreibt der Dichter an einen Poetaster namens **Symon Gray,** der ihm seine Machwerke geschickt hatte. Vgl. W. II. 113. Der Weber u. Poet **Wilson** wird genannt Dp. 342. 344.

Lapraik s. W. I. 158 u. 166.

Neben Simson muss auch sein Freund **Thomas Walker** genannt werden, der auch einige Episteln an Burns verfasste, die dieser in seinem "Reply to a Trimming Epistle Received from a Tailor" (I. 345) beantwortete.

21. In "The Ruined Farmer (I. 8) und "Raging Fortune" (I. 37) findet Meyerfeld (S. 16) auch Anklänge an Mrs. Cockburn.

Esthers Familienname war (nach W. II. 107) **Easton.**

22. Zu Watson vgl. H. III. 371. 408, zu Ritson: H. I. 415. H. III. 416.

Eine Strophe aus dem "Charmer", deren Schlussvers lautet:

"*And a big-bellied bottle's* a mighty good thing"

ist, wie W. I. 130 nachweist, offenbar das Vorbild von "No Churchman Am I" (I. 38) mit dem variierten Kehrreim:

"For a big-belly'd bottle's the whole of my care."

Vgl. hiezu H. I. 417. Auch zu den "Jolly Beggars" (I. 167) zieht W. I. 244 ein Vorbild aus dem "Charmer" heran, betitelt: "*The Merry Beggars*". S. auch H. III. 380. H. IV. 75. 96. 103.

Zu Herd vgl. W. III. 430, Anm. u. H. I. 410. 415. H. II. 312. 344. 352. H. III (Notes) fast auf jeder Seite. H. IV. 75.

Ein Citat des "Common-Place Book" (IV. 54):

"*As towards her cot he joggd along*
Her name was frequent in his song"

weist W. I. 103. Anm. als aus "The Lark" (Vol. I. p. 89) stammend nach. An den Schlussvers der dort angeführten

Strophe: *"She said she'd something else to do"* erinnert der Refrain von "When dear Clarinda" (II. 123).

Zu "The Lark" vgl. auch H. III. 342. 376. 382. 413. H. IV. 329.

Zu McGibbon's Collection vgl. H. III. 418.

23. Corrie wird auch erwähnt in dem Briefe an Johnson 3. 95 (W. IV. 214); ebenda Orpheus Caledonius. Ritson, Aird's Collection und *The Scots Nightingale.*

The Merry Muses und Oswald's Pocket Companion werden häufig genannt H. III.: erstere auch H. IV. 76. 89. 92. Playford's *Choice Ayres* (1659) s. H. III. 358. *A Choice Collection of Scotch and English Songs* (1763) s. H. III. 375. *The Pretty Maiden's Amusement* s. H. III. 382. *The True Loyalist* (1779) s. H. III. 401. 427. 428. 429. 489. *A Collection of Loyal Songs* (1750) s. H. III. 428. 429. 489. *The Goldfinch*, Edinburgh (1777) s. H. III. 432.

Z. 5 v. u. Vgl. W. IV. 489 u. H. IV. 264. 269.

24. **Chaucer** u. Burns s. Douglas' Einleitung (I. 32. 70) u. W. IV. 484.

Z. 11 v. u. Nach I. 69 (Einleitung). W. II. 409 u. H. I. 372 war Francis Sempill (s. o.) der Verfasser von "Old Long Syne" in seiner ältesten Gestalt.

Hier muss auch **Thomas Carew** (1589—1639) erwähnt werden, von dem H. III. 374 ein Lied als Vorbild zu "It Is Na, Jean" (II. 172) heranzieht. S. auch H. IV. 101.

25. Milton u. Burns werden verglichen W. IV. 482. Das Citat in dem Briefe an Mrs. Riddell 4. 6. 96. (W. IV. 273), das bei Douglas (VI. 193) fehlt: ". . . . and rejoice with the rejoicing of an apostate angel.

— *'All good to me is lost,*
Evil, be thou my good!'"

erinnert stark an Paradise Lost I. 160 161:

"To do aught good never will be our task,
But ever to do ill our sole delight."

Ein weiteres Citat aus P. L. findet sich in dem bei Douglas (IV. 168) ebenfalls nur unvollständig wiedergegebenen Briefe an Dalrymple (W. II. 43): "I was nearly as much struck . . . . . as the brave but unfortunate Jacobite Clans

who, as John Milton tells us, after their unhappy Culloden in Heaven, lay 'nine times the space that measures day and night in oblivious astonishment, prone-weltering on the fiery Surge'." P. L. I. 50—51 heisst es:

"*Nine times the space that measures day and night*
To mortal men, he with his horrid crew
Lay vanquished, rolling in the *fiery* gulf."

Milton wird ferner erwähnt in dem Briefe an Dunbar 25. 9. 89 (W. III. 442).

27. Z. 16. Diese Ode enthält auch noch andere Anklänge an Milton: *Daughter of Chaos — ancient night — Lucifer.*

Z. 23. Im Allegro findet Meyerfeld (S. 18) das Prototyp zu dem Grundmotiv von "The Ploughman's Life" (I. 16), behauptet aber trotzdem S. 8, das Gedicht sei Burns jedenfalls (!) unbekannt gewesen.

Hier muss auch **John Wilmot, Earl of Rochester** (1647—1680) genannt werden, wenn anders H. II. 362 recht hat mit der Behauptung, dass Burns' "Extempore to Gavin Hamilton" (I. 335) an Rochester's Ode "*To Nothing*" erinnert.

28. Z. 7. Vgl. H. IV. 241. Anm.

Z. 12. Vgl. W. IV. 490. Dass Burns ernstlich damit umging, ein Drama zu schreiben, beweist auch der Brief an Lady Glencairn 23. 12. 89 (W. III. 139).

29. Shakspere und Burns werden verglichen W. IV. 482. Aus Richard III. citiert der Dichter sehr ungenau in dem Briefe an Clarinda 29. 1. 88 (V. 70):

"If I unwitting have offended,
Impute it not . . . . . .
But while we live
But one short hour, perhaps, between us two,
Let there be peace."

Rich. III. II. 1. 56—59 heisst es:

"*If I unwittingly,* or in my rage,
Have aught committed that is hardly borne
By any in this presence, I desire
To reconcile me to his friendly *peace.*"

Vgl. auch V. 155 u. W. II. 278, Anm.

Aus "Troilus and Cressida" (wie W. IV. 273 aus-

findig gemacht hat) citiert Burns in dem Briefe an Clarke 26. 6. 96: "I am weak as a woman's tear." Troilus I. I. 9 heisst es:

"*But I am weaker than a woman's tear.*"

31 oben. Zu "Fond lovers' parting is sweet, painful pleasure" (III. 58) bemerkt H. III. 437: "Cf. Shakespeare's Romeo and Juliet, Act II. Sc. 3:

"*Good night! Good night! parting is such sweet sorrow.*"

Z. 12. W. II. 291. Anm. weist nach, dass dieses Citat nur indirekt Julius Caesar, direkt dagegen Grays Ode "The Bard" entstammt.

34. Z. 15. Vgl. die Bemerkung zu S. 37 unten.

34 unten. Die Verse aus Drydens Prolog zu "The Tempest":

"But Shakespeare's magic *could not copied be:*
Within that circle *none durst walk but he!*"

parodiert Burns (wie W. III. 424. Anm. nachweist) in dem Briefe an Ainslie 26. 4. 93:

"Spunkie's wanderings could not copied be:
Amid these perils none durst walk but he."

Zu Dryden u. Sir W. Raleigh vgl. H. III. 340. Des letzteren Lied "*Wrong not, sweet mistress of my heart*" wird erwähnt VI. 339.

35. Z. 4. W. IV. 186. Anm. vermutet, dass Burns bei der Niederschrift seiner Verse (III. 234):

"The rank is but the guinea's stamp,
The Man's the gowd for a' that"

folgende Stelle aus Wycherley's Plain-Dealer vorgeschwebt habe: "I weigh the man, not his title; 'tis not the king's stamp can make the metal better or heavier etc."

Zu Garrick vgl. H. III. 395.

37. Home ist auch das Motto zu "The Lament" (I. 285) entnommen:

"*Alas! how oft does goodness wound itself,*
And sweet affection prove the spring of woe"! (wo?)

In dem Brief an Mrs. Dunlop 10. 7. 88 (V. 136) citiert Burns aus Home's Douglas I. 304 (in der Ausgabe London 1791 S. 29): "*As women wish to be who love their lords.*"

Über eine Aufführung des Douglas berichtet Burns Dp. 294.

Hier sind noch einige Dramatiker nachzutragen. In dem Prolog für Woods (II. 57) heisst es:

"It needs no Siddons' powers in Southern's song."

Gemeint ist (nach W. II. 88. Anm.) das Drama "The Fatal Marriage" von **Tom Southerne** (1660—1746). Der ebengenannte Schauspieler **William Woods** (1751—1802), Fergussons und Burns' Freund, hat auch mehrere Theaterstücke geschrieben. S. H. II. 381. **John O'Keeffe** (1747 bis 1833) und **Mrs. Inchbald** werden in dem Briefe an Lady Glencairn 23. 12. 89 (W. III. 139) als Dramatiker genannt. **William Whitehead's** *School for Lovers*, eine Bearbeitung von Fontenelles *Testament*, soll (nach H. IV. 239) die "*School for Love*, a comedy (translated I think from the French)" gewesen sein, die Gilbert in seinem Memoir (IV. 354) erwähnt.

W. I. 127 weist darauf hin, dass die Schlussstrophe von "Green Grow the Rashes" (I. 58) ihr Vorbild habe in dem alten Lustspiel "Cupid's Whirligig" (1607), in dem es heisst:

"Man was made, when Nature was
But an apprentice, but woman when she
Was a skilful mistress of her art."

37 unten. Ein weiteres Citat aus Pope (?) findet sich in dem Briefe an Murdoch 15. 1. 83 (IV. 41), sowie in dem Briefe an Orr 7. 9. 82 (W. I. 85):

"*to study men, their manners, and their ways.*"

Meyerfeld (S. 24) will dasselbe auf den "Essay on Man" II. 2 zurückführen:

"The proper study of mankind is man."

Eine Erinnerung an E. o. M. II. III. 53:

"Nature is mother; *Habit is its nurse*"

ist es wohl auch, wenn Burns an Dunbar am 14. 2. 89 (W. III. 442) schreibt: "We are . . . . . the nurslings of Habitude."

An E. o. M. IV. VI. 68:

"Who wickedly is wise, or madly brave,
Is but the more a fool, the more a knave"

erinnert auch stark das Marlowe zugeschriebene Citat: "*more fool than knave.*" Vgl. auch die Zusammenstellung von *fool*

und *knave* in dem Briefe an Orr 17. 11. 82 (W. I. 85). Ebenda findet sich das Citat:

"*What is't to me, a Passenger, God wot,*
Whether my vessel be first-rate or not:
The ship itself may make a better figure,
But I who sail am neither less nor bigger. —
Pope." (wo?)

Zu Strophe 7 von "To a Mountain Daisy" (I. 282) bemerkt W. I. 323. Anm.: "Compare Pope's
'Reason the card, but passion is the gale'." (Essay on Man II. 98).

"A Prayer under the Pressure of Violent Anguish" (I. 29) und "A Prayer in the Prospect of Death" sind (nach Meyerfeld S. 22) deutliche Nachahmungen von Pope's "*Universal Prayer*". S. auch Douglas' Einleitung (I. 54).

42. Zu "The Beggars' Opera" vgl. H. II. 329. H. III. 391.

Z. 7. Die Vorbilder der „Jolly Beggars" werden eingehend besprochen H. II. 291—307.

Zu Young vgl. auch H. I. 377 unten.

Z. 21. Zu diesem Gedicht zieht Meyerfeld (S. 22) eine weitere Vorlage aus Young heran, nämlich die Verse aus dem Anfang der Tragödie "*Revenge*":

"You bear a just resemblance of my fortune,
And suit the gloomy habit of my soul."

In dem Briefe an Miss Chalmers 6. 11. 87 (IV. 306) citiert Burns aus den "Night Thoughts" III. 226:

"*Heaven's Sovereign saves all beings but Himself* —
That hideous sight — a naked human heart".

An Mrs. Dunlop schreibt der Dichter am 29. 10. 88 (Dp. 106): "As Young says," (wo?) "'*Tis nonsense destin'd to be future sense.*"

43 Z. 15. Vgl. auch "Epistle to Dr. Blacklock" (II. 272):

"*Wha does the utmost that he can,*
Will whyles do mair."

44. Zu Thomson vgl. W. IV. 497 und Meyerfeld S. 22.

45. Z. 7. Burns kannte wohl auch **Lord Buchan's** "Essay on the Genius, Character and Writings of James Thomson, the Poet". London. 1792. Vgl. W. III. 280 u. Anm.

unten. Thomson's "Summer" v. 869 ist (nach Meyerfeld S. 25) das Wort Potosi (I. 42. 249) entlehnt.

46 Mitte. In dem Common-Place Book (IV. 97) citiert Burns "tempest brewing round me in the grim sky". Vgl. Winter 13/14: " . . . . . *tempest brew'd*
In the grim evening *sky* . . . . . ."

47. Z. 17. Vgl. auch "Ode on the Departed Regency Bill" (II. 204): "*Never, never to despair*".

48. Shenstones Einfluss auf Burns siehe W. I. 51. Anm. Zur zweiten Strophe von "Man Was Made to Mourn" (I. 81), welche beginnt:

"Young stranger, whither wand'rest thou?
Began the rev'rend sage;
Does thirst of wealth thy step constrain, etc."

bemerkt W. I. 213. Anm.: "In the seventh of Shenstone's elegies these lines occur:

'*Stranger*, he said, amid this pealing rain,
Benighted, lonesome, *whither wou'dst thou stray?*
Does wealth or pow'r *thy* weary *step constrain?*'

Mr. J. Logie Robertson, in that portion of his 'Furth in Field' entitled 'Burns in a New Aspect', traces very minutely the influence exercised upon Burns by Goldsmith, Young, Shenstone, Blair, and Beattie." S. auch H. IV. 76.

49 unten. H. I. 362 findet in "Cotter's Saturday Night" (I. 184) Anklänge an Gray's *Elegy*. In "A Winter Night" (II. 33) sieht W. I. 266 "a reflection of Gray and Collins". S. auch H. I. 404. H. II. 389. H. IV. 272.

Zu dem Vers in "The Twa Dogs (I. 208):

"The bum-clock humm'd wi' lazy drone"

bemerkt W. I. 295. Anm.: "Compare:

'The beetle wheels his droning flight',

in Gray's Elegy." Vgl. auch die Bemerkung zu S. 31. Z. 12.

51. In dem Briefe an Miss Chalmers 26. 10. 87 (IV. 298) citiert Burns: "a tale of other years", zweifellos aus Ossian. Vgl. den Anfang von "Carthon" (Tauchnitz S. 154): "*A tale* of the times of old! The deeds of days *of other years!*" ferner Anfang und Ende von "Cath-Loda" (S. 126 u. 137); "Colna-Dona" (S. 169): "Ossian, a chief *of other years!*" und andere Stellen.

Über Burns u. Ossian vgl. Schnabel. E. St. XXIII, 65.

53. Zu Collins vgl. auch W. III. 279 Anm. u. die Bemerkung zu S. 49.

54. Cowper wird von Burns in dem Briefe an Dunbar 25. 9. 88 (W. III. 441) "the best Poet out of sight since Thomson" genannt.

55. Zu Blair vgl. die Bemerkungen zu S. 48 u. 98.

56. Zu Goldsmith vgl. H. II. 392, Meyerfeld S. 23 u. d. Bem. z. S. 48.

59. Turnbull veröffentlichte (nach W. IV. 58. Anm.) Poetical Essays. Glasgow 1788.

60. Zu Peebles vgl. H. I. 332 f.

61. McVicars Lied "Highland Queen" hält Meyerfeld (S. 14) für das Vorbild von "Handsome Nell" (I. 1), wenn nicht das umgekehrte Verhältnis obwalte.

Zu McLennan vgl. die Bemerkung zu S. 18.

Unter diesen weniger bekannten Dichtern muss auch **Dr. John Langhorne** (1735—1779) genannt werden. Einige seinem "The Country Justice" entnommenen Verse hatten Burns' Aufmerksamkeit erregt. Vgl. Sir Walter Scott's Reminiscences (IV. 385). Douglas sieht in diesen Versen das Vorbild zu "The Soldier's Return" (III. 116). Die erste Strophe:

"Wi' mony a sweet babe fatherless,
And mony a widow mourning"

erinnert allerdings stark an Langhorne's Verse:

"Perhaps that parent wept her soldier slain —
Bent o'er her babe, her eye dissolved in dew."

Ein gewisser **Rev. George Hamilton** († 1832) schrieb auf Burns' berüchtigte Fensteraufschrift (II. 87) eine Entgegnung, die mit den Worten schloss:

"These few rash lines will damn thy name,
And blast thy hopes of future fame."

Burns antwortete mit "The Poet's Reply" (II. 88). Vgl. W. II. 156. Anm. u. H. II. 435.

Thomas Whittell († 1736) aus Northumberland hat (nach W. III. 320. Anm.) das Vorbild zu "The Deil's Awa Wi' Th' Exciseman" (III. 76) geschrieben. S. H. III. 400.

Lieutenant Hinches ist nach Peter Buchans Aussage (W. IV. 91) der Verfasser des Liedes, das Burns als Vorlage

zu "My Luve is like a red, red rose" (III. 173) diente. S. H. III. 402.

Rev. James Muirhead (1740—1808) antwortete auf Burns' "Ballads on Mr. Heron's Election" (III. 258 u. 263) mit der boshaften Paraphrase von Martials XI. Ep. 67: "In Vacerram." S. W. IV. 205. 206.

Robert Lloyd (1733—1764) hat (nach H. III. 353) das Vorbild zu "A Mother's Lament" (II. 169) geschrieben.

Robert Dodsley (1703—1764) dichtete (nach H. III. 379) das Vorbild zu "Ae Fond Kiss" (III. 55).

Robert Gall (1776—1801) s. H. IV. 74.

Zu H. M. Williams vgl. H. IV. 75.

63 oben. Vgl. S. 107, Anm. 2. Currie vermutet (nach W. III. 48. Anm.), dass die von Burns am Schlusse seines Briefes an Mrs. Dunlop 4. 3. 89 (V. 216) citierten Verse von dieser selbst stammen.

63 unten. Zu Mrs. Riddell vgl. W. III. 310—313. Anm. W. IV. 110. Anm. H. II. 421. H. IV. 76.

64 oben. Zu Janet Little vgl. W. III. 253.

Hier sind auch noch einige Dichterinnen nachzutragen:

Elizabeth of Monboddo, die bekannte "Fair Burnet" (vgl. II. 40. 325. IV. 182 usw.), hat (nach W. II. 24. Anm.) auch zuweilen den Pegasus bestiegen. Ihr Vater James Burnet Lord Monboddo (1714—1799) war (nach W. II. 30. Anm.) ein nicht unbedeutender Schriftsteller. Burns war öfters bei ihm eingeladen. (Vgl. IV. 184.)

Rebekah Carmichael s. die Bemerkung zu S. 11.

Deborah Davies, die von Burns in mehreren Gedichten gefeierte "Lovely Davies", "The Bonnie Wee Thing" hat, wie wir aus Douglas' Anm. II. 345 erfahren, auch gedichtet. S. auch W. III. 280 ff.

64 Mitte. Zu Mason's Collection bemerkt W. I. 11: "'Mason' is a mis-spelling for 'Masson'. The full title of the book is *A Collection of English Prose and Verse for the Use of Schools.* By Arthur Masson, M. A. etc."

Zu "A Select Collection of English Songs" (London. 1763) vgl. H. I. 417 u. H. III. 396.

In einer Sammlung *Calliope* (1788) findet sich (nach H.

I. 426) ein Vorbild zu "Lament of Mary Queen of Scots" (II. 327). *The Hive* (London. 1733). *The Thrush* (London. 1749). *Apollo's Cabinet* (London. 1756) s. H. III. 468. Eine andere Sammlung, *The Masque* (London. 1768) enthält (nach H. III. 349) das Vorbild zu "John Anderson" (II. 224).

64 unten. Zu den in dem Briefe an Clarinda 20. 12. 87 (V. 9) citierten Strophen bemerkt Douglas: "This is in Tom D'Urfey's 2nd Vol. of Songs, p. 37, London. 1719." Vgl. auch H. III. 301. 316. 368. 370. 420.

67. Zu Addison vgl. Meyerfeld S. 24.

69. W. I. 160. Anm. findet ein Vorbild zu Str. 13 der "Epistle to J. Lapraik": "Gie me ae spark o' nature's fire" in "Tristram Shandy" (3. 12): "Great Apollo! . . . . *give me* . . . . *a* single *spark of* thy own *fire* . . . ."

In dem Briefe an Miss Chalmers 22. 1. 88 (IV. 318) citiert Burns "*I wish that I were dead, but I'm no like to die!*" Clarinda schreibt 5. 3. 88 (V. 98): "Trim (said my uncle Toby), I wish, Trim, I were dead." Tristram Shandy (6. 7) heisst es: "I wish, said my uncle Toby with a deep sigh, — I wish, Trim, I was asleep."

In dem Briefe an Mrs. Riddell (VI. 116) citiert Burns: "*Offences come only from the heart.*" Dasselbe Citat (woher?) findet sich in Tristram Shandy (3. 10), wo es nur statt "offences" — "injuries" heisst. Das von Burns öfters gebrauchte: "*Vive la Bagatelle*" mag er auch Tristram Shandy (1, 19) entnommen haben. *Dr. Slop* wird erwähnt Dp. 192.

72 unten. Zu "Ursa Major" vgl. W. II. 373. Nach W. III. 41 schenkte A. Cunningham Burns Johnson's "Lives of the Poets". An Miss Craik schreibt der Dichter 9. 8. 90 (W. IV. 518): "There is not among all the martyrologies that ever were penned so rueful a narrative as Johnson's *Lives of the Poets*." S. auch H. II. 432.

73. Zu Mackenzie vgl. H. IV. 106. Wie fleissig Burns im "Man of Feeling" las, beweist W. I. 87. Anm.

75 oben. Zu Zeluco vgl. W. III. 237. Anm.

75. Z. 9 v. u. **Colonel Fullarton** (1754—1808) war, wie W. I. 260. Anm. nachweist, auch Schriftsteller. Vgl. Burns' Brief an ihn (V. 399) u. W. III. 197.

Zu Creech vgl. H. III. 422.

76. Z. 10. Der hier erwähnte **Rev. William Greenfield** († 1827) hat, allerdings erst lange nach Burns' Tode, einige Essays herausgegeben. Vgl. IV. 177. VI. 391. W. II. 19 u. 20.

77. Auf den 2ten Band von Smellie's *Philosophy of Natural History* nimmt Burns Bezug in dem Briefe an Hill (VI. 121). Dasselbe Buch wird genannt in einem Briefe an W. Stewart (W. IV. 113) und in einer von Hill quittierten Rechnung für Burns, die W. III. 230 abdruckt. In derselben werden unter vielen anderen Büchern auch folgende in Douglas' Ausgabe nicht erwähnten aufgeführt: *Arabian Nights' Entertainments: The Scots Worthies: Marrow of Modern Divinity:* Cole *On God's Sovereignty*: Newton's *Letters; Confession of Faith:* Boyle's *Voyages:* Buchan's *Domestic Medicine:* Price *On Providence and Prayer.*"

Somerville gehört (nach W. II. 105) unter die Geschichtschreiber.

78 oben. An den Afrikareisenden schliesst sich passend das Buch eines Negers an, das Clarinda in ihrem Briefe vom 10. 1. 88 (V. 36) erwähnt: "Did you ever read Sancho's Letters? they would hit your taste." Nach W. II. 249. Anm. heisst der Titel: "Letters of the late **Ignatius Sancho**, an African. London. 1782. 2 vols."

Ferner sind hier zu erwähnen: Professor **Adam Fergusson** (1724—1816), in dessen Haus Burns 1787 die Begegnung mit dem sechzehnjährigen W. Scott hatte. Vgl. dessen Reminiscences of Burns (IV. 385) u. W. II. 80. Anm.

James Burnet Lord Monboddo s. die Bemerkung zu S. 64 oben.

Den Chemiker und Geologen **Sir James Hall** (1761—1832) besuchte Burns am 20. 5. 87 (W. II. 115).

Einen Mitarbeiter an der Encyclopaedia Britannica, **David Doig** (1719—1800) "a queerish figure, and something of a pedant" traf Burns auf seiner "Highland Tour" am 27. 8. 87 (IV. 268 u. W. II. 155. Anm.).

78 Mitte. Hier muss auch der Gegner Humes und Robertsons **William Tytler** (1711—1792) genannt werden, der "Revered defender of beauteous Stuart", wie ihn Burns

in seiner "Address to Wm. Tytler" (II. 70) nennt. Derselbe hatte (nach W. II. 101. Anm.) 1759 veröffentlicht: "An Enquiry, Historical and Critical, into the Evidence against Mary Queen of Scots" (2 vols.).

Sein Sohn **A. F. Tytler** (1747—1813) schrieb auch mehrere geschichtliche und kritische Werke. Vgl. Gregory S. 76 u. H. II. 347.

Ein weiterer Historiker, **Robert Heron** (1764—1807), wird erwähnt in der "Epistle to Dr. Blacklock" (II. 270. Anm.). Er schrieb auch eine Biographie unseres Dichters. Vgl. H. II. 377.

Dalrymple's Memoirs werden erwähnt in dem Briefe an Hill (VI. 121). Dazu bemerkt W. IV. 16. Anm.: "Probably *Memorials and Letters relating to the History of Britain in the Reign of James the First*, by **Sir David Dalrymple** (Lord Hailes)."

79 Mitte. Das Citat stammt, wie W. II. 69. Anm. nachweist, aus **John Brown's** (1715—66) 'Essay on Satire' und lautet

"*Dauntless pursues the path Spinoza trod.*"

Das Lockesche Citat in dem Briefe an Clarinda 20. 1. 88 (V. 54) ist (nach W. II. 262. Anm.) dem letzten Briefe Lockes an Collins entnommen und findet sich in Fox Bourne's Life of John Locke, vol. II. p. 550, das Burns kannte (Dp. 285).

Zu Boyle und Newton vgl. die Bemerkung zu S. 77.

80. Zu Smith vgl. W. IV. 109 und Meyerfeld S. 26.

Zu Stewart vgl. die Bemerkung z. S. 98.

81. Z. 8. **Dr. Matthew Stewart** (1717—1785).

Zu Paine vgl. W. IV. 55. Professor Maccunn zieht eine interessante Parallele zwischen Burns' "For A' That" (III. 234) und Paine's "Rights of Man." S. W. IV. 186. Anm.

82. Unter den Philosophen muss auch der Held eines bekannten Burnsschen Gedichtes genannt werden, **Lord Daer,** Earl of Selkirk († 1794), der, wie W. I. 435. Anm. nachweist, philosophische Abhandlungen schrieb.

82 (letzte Zeile). Vgl. die Bemerkung zu S. 84. Z. 11.

83. Burns' theologische Anschauungen s. W. I. 166 u. 455 ff.

84. Nach W. I. 171 und 461 ist das von Burns in der Autobiographie (IV. 10) genannte Buch nicht von Jeremy, sondern von Dr. *John* Taylor und führt den Titel: "*The Scripture Doctrine of Original Sin Proposed to Free and Candid Examination*" 1740 (3. Ausgabe 1750) 8°.

84. Z. 11. Der Titel des (nach W. II. 383. Anm.) 1738 in Amsterdam erschienenen Originals lautet: "*Lettres sur la Religion essentielle à l'homme, distinguée de ce qui n'en est que l'accessoire.*" Die Verfasserin, **Maria Huber** (1694—1759), hat auch das an gleicher Stelle (V. 168) von Burns erwähnte "The World Unmask'd etc." (Original, Amsterdam, 1731 (2 Bde.), Uebersetzung London, 1736) geschrieben.

Knox u. Burns werden verglichen H. IV. 236.

85. M°Gills Einfluss auf Burns s. W. I. 167 u. 459. Über Goldie bringt W. I. 169 170 u. 461 genaueres. Sein erstes Werk, betitelt "Essays on Various Important Subjects, Moral and Divine, being an attempt to distinguish True from False Religion" erschien 1779 in Glasgow in 3 Bdn. 8°. 1785 erschien in London eine Neuausgabe in 6 Bdn., welcher "*The Gospel Recovered*" beigefügt war. Auf letztere bezieht sich Burns in seiner Epistel (I. 134). Vgl. H. II 356.

85. Z. 5 v. u. W. III. 77. Anm. vermutet, dass hier "*The Self-Interpreting Bible* of **Rev. John Brown** (1722—1787)" gemeint ist.

86. Zu Mrs. Buchan vgl. W. I. 132 ff.

Der eine von "The Twa Herds" (I. 85), **John Russell** (1740—1817) veröffentlichte (nach H. I. 334) mehrere Predigten. Er wird ferner erwähnt I. 85. 135. 226. 275. II. 237. Der in demselben Gedichte (I. 87) genannte **Dr. Robert Duncan** († 1815) schrieb (nach H. II. 317): "Infidelity the Growing Evil of the Times", Air, 1794. Der ebenda erwähnte, aus Burns' Privatgeschichte bekannte **William Auld** (1709—1791), "Daddie Auld", schrieb (nach H. II. 317) "The Pastoral Duty briefly Explained", Glasgow, 1763. S. I. 96. 102. 318. 345. II. 239. V. 236. Ebenda: **William M°Quhae** (1737—1823), der (nach H. II. 319) auch eine Predigt veröffentlichte. Ebenda: **Patrick Wodrow** (1713—1793), ein ebenso obskurer Schriftsteller.

Der Held der "Ordination" (I. 226) **James Mackinlay** (1756—1841) war (nach H. I. 397) Verfasser eines Bandes Predigten. S. auch II. 23. 237. Der in demselben Gedichte verspottete **James Oliphant** (1734—1818) schrieb (nach H. I. 399) mehrere Katechismen.

W. I. 67 und 459 belehrt uns, dass der in "The Twa Herds" (I. 87) und in "The Kirk of Scotland's Alarm" (II. 237) erwähnte **Dr. William Dalrymple** (1723—1814), der Burns getauft hat (IV. 29), auch zu den Schriftstellern gehört. Ob aber der Dichter seine "History of Christ for the Use of the Unlearned" kannte, ist fraglich. Der in dem zuletztgenannten Gedicht (II. 239) genannte **David Grant** (1750—1791), "Davie Bluster", hat (nach H. II. 332) Predigten veröffentlicht. Ebenda: **Andrew Mitchell** (1724—1811), "Andro Gowk", schrieb (nach H. II. 333): "Causes of Opposition to the Gospel", Edinburgh. 1764.

Cole und **Price** s. unter der Bemerkung zu S. 77.

87. Zu den "farming books" der Autobiographie (IV. 16) gehörte auch "*A Treatise on Ploughs and Wheel Carriages*" von **James Small** (1784), den Burns in einem Billet (W. II. 135) erwähnt. Der in "The Author's Earnest Cry and Prayer" (I. 220), in der "Epistle to Smith" (I. 236) und in "The Vision" (I. 245) erwähnte **George Dempster** (1732—1818) hat (nach H. I. 325) auch landwirtschaftliche Werke veröffentlicht. Zu dem in demselben Gedichte genannten **Sir Islay Campbell** (1734—1823) bemerkt H. I. 326: "author of several works on Scots Law."

88. **Charles Leadbetter,** *The Royal Gauger* (1739) s. W. III. 85. Anm. Einen Mitarbeiter an Sinclair's *Account*, **Dr. William Burnside** (1751—1806), erwähnt Burns in seinem Briefe an Nicol 18. 6. 87 (IV. 248. W. II. 123. Anm.).

Hier ist auch noch **Dr. Buchan** (1729—1805) zu nennen, auf dessen *Domestic Medicine* (1769) Burns in "Death and Dr. Hornbook" (I. 106) anspielt. S. auch die Bemerkung zu S. 77. "The Mirror" und "The Lounger" wurden von Creech herausgegeben, s. diesen S. 75 und H. II. 346.

Alexander Dirom, *A Narrative of the Campaign in India*

etc. (1793), wird erwähnt in dem Briefe an Mrs. Dunlop 13. 3. 94 (Dp. 399).

89. H. II. 280 ff. weist nach, dass es verschiedene *Stars* gegeben hat. Ebenda werden auch die meisten der folgenden Zeitschriften erwähnt, sowie *The Glasgow Courier* (S. 283 ff.).

Z. 8. Nach H. I. 408 erschien das Gedicht auch in "*The Scots Magazine* for January 1787." Vgl. H. I. 452. H. II. 339. 342. 388.

H. II. 329: "The Kirk's Alarm" was modelled directly on a political squib which appeared in *The Glasgow Mercury*, December 23—30, 1788.

Lloyd's Evening Post s. H. II. 348. *St. James's Chronicle* s. H. II. 384. *The Glasgow Magazine* s. H. III. 424.

1. Mos. 10^{25} s. Dp. 166. 4. Mos. 21^{33} s. Dp. 381.

91. 1. Buch Samuelis $17^{38.\,39}$ s. W. II. 20. 1. Sam. 17^{4} s. Dp. 381. 2. Sam. 12^{7} s. Dp. 193. 2. Sam. 18^{33} s. Dp. 266.

92. Unter "The Paisley poet's version of the Psalms of David" (V. 274) ist (nach W. III. 130. Anm.) "*A new version of the whole Book of Psalms in Metre*", by **James Maxwell.** Glasgow. 1773. 12^{0} zu verstehen.

Zu "O happy is that man, an' blest!" bemerkt H. I. 331: Psalm 146. Line 1 of Verse 2. Scottish Metrical Version.

93. Auf Sprüche 31^{10-31} spielt an (W. IV. 316):

"That hackney'd judge of human life,
The Preacher and the King,
Observes: — 'The man that gets a wife
He gets a noble thing'."

Zu Prediger 1^{17} vgl. den Brief an Orr (W. I. 85).

Zu "See, sodger Hugh, my watchman stented" (I. 221) bemerkt H. I. 327: "Cf. *Ezekiel* XXXIII. 2—3."

Zu "Yet what remead" (II. 26) bemerkt H. I. 404: "Cf. *The Apocrypha*, Wisd. II. 1."

94. Lucas 2^{52} s. Dp. 216. 247. Luc. 12^{3} s. Dp. 105.

95. Römer 11^{6} s. W. III. 152: Röm. 16^{16} s. W. II. 45.

96. Z. 7. Vgl. W. II. 343. Anm.

98. Zu Demosthenes vgl. die bei Douglas (II. 20) ausgelassene Strophe der "Lines on Meeting with Lord Daer":

"To meet good Stewart little pain is,
Or Scotia's sacred Demosthénes . . . . ."

womit (nach H. II. 342) Dr. Hugh Blair gemeint ist.

101. Zu Martial vgl. die Bemerkung zu S. 61 unter Muirhead.

Zu Buchanan vgl. W. IV. 492.

Hier verdient auch Erwähnung, dass (nach W. IV. 300) Burns' "Epitaph on Wee Johnie" (I. 328) einem lateinischen Epigramm nachgebildet ist, das sich in "Nugae Venales sive Thesaurus ridendi et jocandi" (1663) findet.

102. Z. 3. **Murdoch** hat (nach W. I. 34. Anm.) einige französische Unterrichtsbücher verfasst, die aber Burns wohl kaum kannte.

Z. 13. v. u. Cauvin s. W. II. 120. Anm.

Fontenelle (1657—1757) s. die Bemerkung zu S. 37.

103. Z. 6 v. u. Vgl. W. III. 130. Anm.: "*Chansons Joyeuses* (1765), published anonymously, were attributed to the song-writer and dramatist **Charles Collé** (1709—1783)".

unten. **Dante Alighieri** (1265—1321) muss auch hier genannt werden. Zu "A Poet's Welcome" (I. 72) "E'en let them clash" bemerkt H. II. 335: "Cf. Dante, *Purgatorio*, V. 13: "Lascia dir le genti."" Davon wusste unser Dichter aber ganz gewiss nichts.

104. Zu Don Quixote vgl. die Bemerkung zu S. 77.

Goethe und Burns werden verglichen W. IV. 482.

127. IV. 194. Dieses Citat steht auch in dem Briefe an Greenfield W. II. 20.

Anhang.

(Nicht verifizierte Citate).

I. 28. Mighty tempest and the hoary waste
Abrupt and deep stretch'd o'er the buried earth.
226. For sense, they little owe to frugal Heav'n —
To please the mob they hide the little giv'n.
307. Thoughts, words, and deeds, the Statute blames with reason;
But surely dreams were ne'er indicted treason.
IV. 16. Come, go to, I will be wise.
18. Hungry ruin had me in the wind.
105. feelingly convince me what I am.
130. a compound of great talents and great folly.
194. When proud fortune's ebbing tide recedes.
198. Praise from thy lips 'tis mine with joy to boast,
They best can give it who deserve it most.
205. time settled sorrow.
224. Where Wit may sparkle all its rays,
Uncurst with Caution's fears;
And Pleasure, basking in the blaze,
Rejoice for endless years.
302. chassard old night.
328. O youth! enchanting stage, profusely blest.
V. 32. Where speculation roosted near the sky.
36. Oh, I have sins to heaven, but none to you.
42. [There my heart] reigns and revels:

What art thou, Love? whence are those charms,
That thus thou bear'st an universal rule?
For thee the soldier quits his arms,
The king turns slave, the wise man fool. etc.

48. May I be lost, no eye to weep my end;
And find no earth that's base enough to bury me!

" Innocence
Look'd gaily smiling on; while rosy Pleasure
Hid young Desire amid her flowery wreath,
And pour'd her cup luxuriant, mantling high
The sparkling heav'nly vintage — Love and Bliss!

53. Fools rush'd on fools, as waves succeed to waves.

54. Sick of the world and all its joy,
My soul in pining sadness mourns;
Dark scenes of woe my mind employ,
The past and present in their turns.

" Hide it, my heart, within that close disguise,
Where, mix'd with God's, her lov'd idea lies.

58. Unlavish Wisdom never works in vain.

100. O, what is life, that thoughtless wish of all!
A drop of honey in a draught of gall.

110. Long life, long youth, long pleasure, and a friend!

149. What truth on earth so precious as the lie?

179. social offspring of the heart.

187. who forms the secret bias of the soul.

189. to thee, sweet poetry, delightful maid.

290. Vapours and clouds and storms,
Until he terrify himself,
At combustion of his own raising.

359. the memory of joys that are past.

391. I dare to *sin*, but not to *lie!*

VI. 89. O Liberty,
Thou mak'st the gloomy face of Nature gay,
Giv'st beauty to the sun, and pleasure to the day.

126. Poverty's cold wind and crushing rain beat keen and heavy.

180. [a shepherd] despairing beside a clear stream.

182. When pleasure fascinates the mental sight,
Affliction purifies the visual ray.
Religion hails the drear, the untried night,
That shuts, for ever shuts! life's doubtful day.

268. smooth-gliding without step.

Dp. 54. Like a twice-hold tale.
Vexing the dull ear of a drowsy man . . . .

„ 156. . . . . throwing the grain
Into the faithful bosom of the ground.

„ 266. Of Heaven's protection who can be
So confident, as utter this,
To-morrow I will spend in bliss!

Index

der Schriftsteller, welche bei Burns vorkommen.

Addison 68
Aeschylus 98
Aesop 98
Aiken 64
Aird 22
Alison 80
Anderson 89
Antonin 99
Arminius 85
Armstrong 75
Auld 123
Austin 60
Ayton 24

Baillie 20
Baird 78
Barbauld 61
Barbour 107
Barclay 18
Beattie 51
Beveridge 86
Bickerstaff 36
Blacklock 13
Blair, Hugh 55
Blair, Robert 54
Bolingbroke 69
Boston 85
Boswell 72
Bourne 122
Boyle 79
Bowie 22
Brannan 88
Bremner 22
Brown John 85. 123
Brown. John 122
Brown, Tom 36
Bruce, James 78
Bruce. Mich. 60
Brydone 75
Buchan, Dr. 124
Buchan, Elspeth 86
Buchan, Lord 116
Buchanan 101
Buckingham 36
Bunyan 85
Burn 6
Burnside 124
Burness 83

Calvin 84
Campbell 124
Carew 112
Carmichael 119
Carron, Grant of 21
Cauvin 102
Centlivre 37
Cervantes 104
Chatterton 54
Chaucer 112
Chesterfield 82
Churchill 41
Cibber 35
Cicero 100
Cloots 103
Cockburn 21
Cole 124
Collé 126
Collins 53
Colman 35
Confucius 82
Congreve 35
Corneille 102
Corri 23
Cowper 54
Cranstown 62
Crawford 10
Creech 75
Cririe 60
Cruickshank 101
Cumming 22
Cunningham 18

Daer 122
Dalrymple, David 122
Dalrymple, James 111
Dalrymple, Wlm. 124
Dalzell 75
Dante 126
Davies 119
Delolme 78
Demosthenes 98
Dempster 124
Dickson 87
Dirom 124
Dodsley 119
Doig 121
Donne 24
Douglas, Gavin 5
Dow 22
Dryden 34
Dudgeon 19
Dunbar 107

Dunbar's Gazette 89
Duncan 123
Dunlop 63
D'Urfey 64
Durham 83

Easton 111
Elliot 77
Elphinstone 101
Erskine 18
Esther, s. Easton
Eschylus s. Aeschylus
Esop s. Aesop
Euclid 98
Euripides 98

Falconer 54
Fénelon 102
Fergusson, Adam 121
Fergusson, Robert 11
Fielding 71
Fisher 87
Fontenelle 126
Foote 35
Fordyce 76
Francis 82
Franklin 82
Fullarton 120

Gall 119
Garrick 35
Gay 41
Geddes 19
Genlis 103
Gib 86
Gilbertfield 6
Glover 21
Goethe 104
Goldie 85
Goldsmith 56
Gordon 17
Graham 64
Grant 124
Gray, Symon. 111
Gray, Thomas 49
Greenfield 121
Gregory 76
Grose 76
Guthrie s. Salmon
Guthrie, Wlm. 86

Hailes 22. 122
Hall 121
Hamilton of Bangour 59
Hamilton, George 118
Hamilton s. Gilbertfield
Hawkesworth 68
Henry the Minstrel 5
Henryson 107
Herd 22
Heron 122
Hervey 57
Hinches 118
Holcroft 60
Home 37
Homer 97
Horaz 101
Howard 76
Huber 123
Hume 78
Hunter 62
Hurdis 59

Inchbald 115

James I. 4
James V. 4
Johnson, James 22
Johnson, Samuel 72
Johnson? 61
Jonson, Ben 34
Johnstone 72
Junius s. Francis
Justice 87

Knox 84

Lafôntaine 102
Langhorne 118
Lapraik 20
Leadbetter 88. 124
L'Enclos, Ninon de 103
Lesly 108
Little 64
Lloyd 119
Locke 79
Logan 60
Lolme s. Delolme
Lowe 18
Lyndsay 5
Lyttelton 53

Macculloch 19
Macdonald 19
Macdonald's Collection
Macgibbon 22 [22
Macgill 85
Macgrigor 61
Mackenzie 73
Mackinlay 123
Macklin 35
Maclehose 63
Maclennan 61 [117
Macpherson (Ossian) 50
Macpherson 110
Macquhae 123
Macvicar 61
Mansfield 86
Marc Aurel s. Antonin
Marlowe 34
Marmontel 103
Marshall, Wlt. 86
Marshall, Wlm. 88
Marshall, Wlm. 111
Martial 101
Mason 64. 119
Maxwell 125
Mayne 17
Milton 25
Mitchell 124
Molière 102 [119
Monboddo, Elizabeth
Monboddo, James 121
Montague 61
Montgomerie 108
Monypenny 110
Moodie 77
Moore, Edw. 88
Moore, John 74
More, Hannah 62

More, Thomas 79
Moses 82
Muirhead 119
Murdoch 126
Murphy 37
Mylne 19

Newbattle 18
Newton 79

O'Keefe 115
Oliphant 124
Ossian 50. 117
Oswald 23
Otway, Sylvester 59
Otway, Thomas 34

Paine 81
Peacock 64
Peebles 60
Percy 66
Perry 89
Petrarca 103
Pickering 60
Pindar, Peter 58
Pinkerton 22
Plato 98
Plutarch 99
Poe 59
Pope 37
Price 124
Priestley 82
Prior 41

Racine 102
Rae 78
Raleigh 24. 34
Ramsay, Allan 7
Ramsay, David 76
Ramsay (Auchtertyre)
Ray 83 [101
Reid 80
Richardson 70
Riddell, Maria 63
Riddell, Robert 17
Ritson 22. 64
Robertson, George 88
Robertson, Wm. 78
Rochester 113
Roscoe 58
Ross 16
Rothemurche 6
Ruddiman 89
Russell 123

Salmon 87
Salomon 92
Sancho 121
Sappho 98
Scott, Mrs. 21
Scott, Robert 59
Semple, Francis 108
Semple, Robert 105. 108
Shakspere 29. 113 f.
Shenstone 48
Sheridan 36
Shirrefs 111
Sibbald 89
Sillar 20
Simson 20
Sinclair 88
Skinner 14
Skirving 19
Small 124
Smellie 77
Smith, Adam 80
Smith, Charlotte 62
Smollett 70
Socrates 98
Somerville 77
Southerne 115
Spenser 24
Spinoza 79
Stackhouse 83
Stanhopes, Chesterfield
Steele 69
Sterne 69
Stewart, Dugald 80
Stewart, Matthew 122
Swift 69
Stuart 77
Syme 77
Symons, William 87
Symons, Zellinger 88

Tait 110
Tasso 103
Taylor 84
Theobald 59
Theokrit 98
Thomas a Kempis 85
Thomas the Rhymer 4
Thomson'sCollection 22
Thomson, James 44
Tull 87
Turnbull 59
Tytler, A. F. 122
Tytler, James 77
Tytler, Wlm. 121

Urfey s. D'Urfey

Vanbrugh 35
Virgil 100
Voltaire 102

Walker Josiah 77
Walker, Thomas 111
Warton 58
Watson's Collection 22
Watson, Thomas 86
Whitehead 115
Whittell 118
Williams 61
Wilson 111
Witherspoon 22
Wodrow 123
Wolcot 58
Wollaston 108
Wollstonecraft 81
Woods 115
Wycherley 35

Young 42

Lippert & Co (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.

83772

P
Philol
M

r Beitrage zur romanischen und
en Philologie

NAME OF BORROWER.

BINDING SECT. FEB 5 1966